Das hellenistische Griechenland

J. Charbonneaux · R. Martin · F. Villard



C.H. Beck

DIE GRIECHISCHE KUNST

BAND IV

Das hellenistische Griechenland



JEAN CHARBONNEAUX

ROLAND MARTIN · FRANÇOIS VILLARD

DAS HELLENISTISCHE GRIECHENLAND

330–50 v. Chr.

VERLAG C.H.BECK MÜNCHEN

Im Text unveränderte Sonderausgabe. 1977.

Die deutsche Originalausgabe erschien 1971
als Band 18 der Reihe ‹Universum der Kunst› unter demselben Titel.
Titel der französischen Originalausgabe: ‹La Grèce hellenistique› in der
Reihe ‹Univers des formes› im Verlag Editions Gallimard, Paris.

Aus dem Französischen übertragen von
Nina Brotze (Text von Roland Martin), Sibylle Edzard
und Franz Graf von Otting (Text von François Villard)
und Harald Küthmann (Text von Jean Charbonneaux)

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Die griechische Kunst. – München : Beck.
ISBN 3406069541
Bd. 4. → Charbonneaux, Jean: Das hellenistische Griechenland

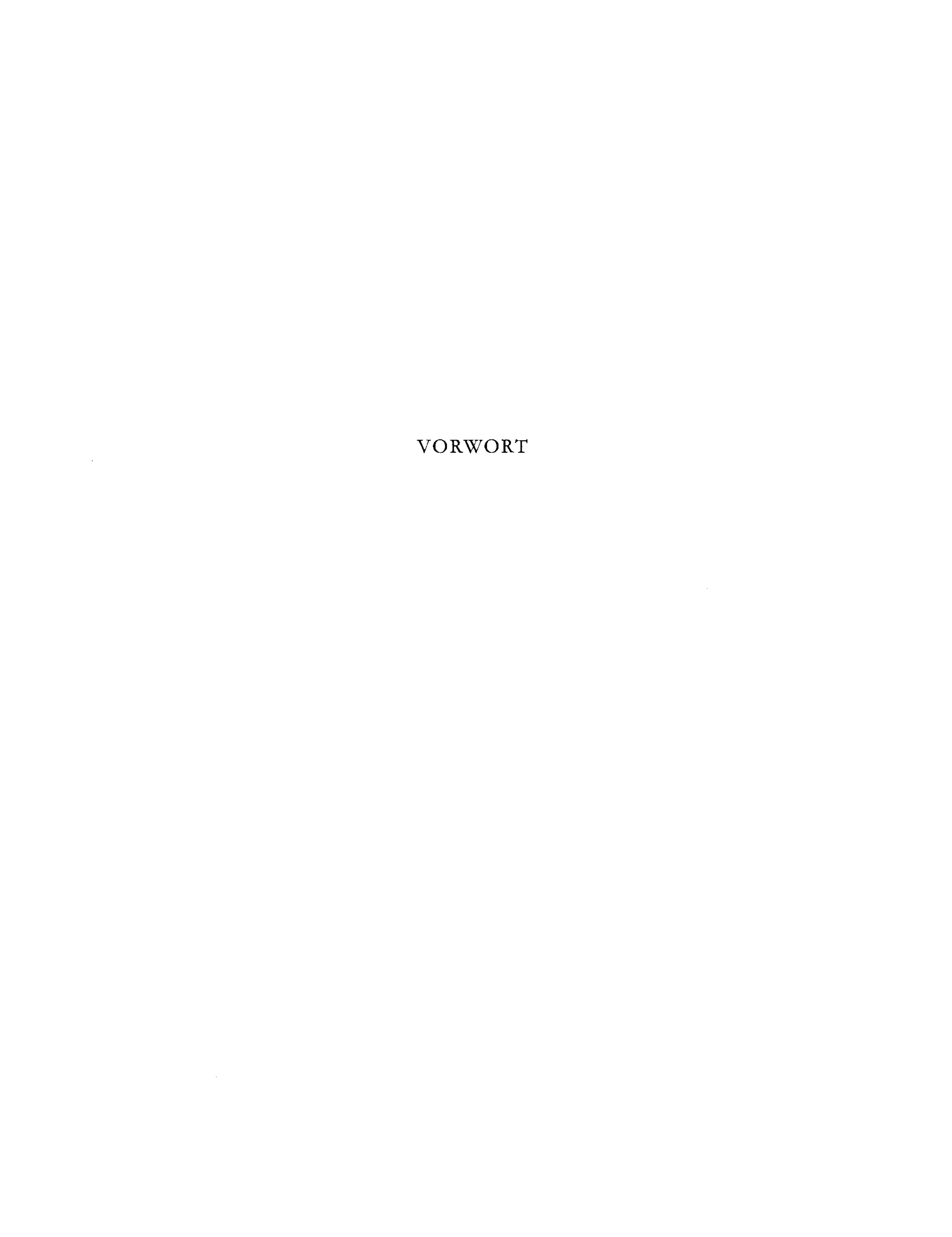
Charbonneaux, Jean
Das hellenistische Griechenland : 330 – 50 v. Chr. / Jean Charbonneaux ; Roland Martin ; François Villard. – Im Text unveränd. Sonderausg. – München : Beck, 1977.
(Die griechische Kunst ; Bd. 4)
Einheitssacht.: La Grèce hellenistique ⟨dt.⟩
ISBN 3406069584
NE: Martin, Roland:; Villard, François:

ISBN für diesen Band: 3 406 06958 4
ISBN für die 4-bändige Ausgabe: 3 406 06954 1

Reproduktion der Sonderausgabe: Graph. Anstalt Ernst Wartelsteiner, Garching-Hochbrück
Druck: Passavia Passau; Printed in Germany

INHALT

VIERTER TEIL · ANHANG



VORWORT



Die Schwierigkeit, die hellenistische Kunst in ihren ursprünglichen Erscheinungen zu erfassen und die gemeinsamen Wesenszüge in ihren vielfältigen künstlerischen oder geographischen Ausdrucksmöglichkeiten zu bestimmen, ist so groß, daß die Bezeichnung für diese Epoche nicht immer die gleiche ist, denn für die einen bedeutet sie das Griechentum im weitesten Sinne, und für die anderen beschränkt sie sich auf den eigentlichen Hellenismus.

Obwohl die hellenistischen, vom Ende des 4. bis zur Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. entstandenen Kunstwerke durch die Funde in Italien und in Rom den Künstlern und Gelehrten des 17. und 18. Jahrhunderts die griechische Kunst nahegebracht haben, sind sie oft unbegreiflich, unerklärlich und in Stil und Ausdruck schwer zu interpretieren. Zunächst weil zu viele Werke anonym bleiben, die Originale selbst unbekannt sind – vor allem in der Malerei –, wenn es auch zahlreiche handwerkliche Kopien, Repliken und Nachahmungen gibt. Zwei oder mehrere, sogar qualitätvolle Kopien eines Meisterwerks können kein signiertes Original ersetzen, das die Persönlichkeit des Künstlers erfassen läßt.

Darüber hinaus verlagern, vervielfältigen und variieren sich die Kunstzentren, während sich in neuen Gebieten der antiken Welt eine einheitliche Kultur entwickelt, deren Sprache, Geisteswelt und Kunst die Grundlage äußerst verschiedenartiger ethnischer, politischer und administrativer Gegebenheiten bilden. Die Werkstätten von Pergamon sind durch datierte und signierte Werke gut bekannt, die von Alexandria oder Rhodos dagegen haben zu wenige gesicherte Werke hinterlassen, als daß sich ihre Eigenständigkeit erfassen oder ihr Beitrag zum Gemeingut erkennen ließe.

Jedoch gerade durch ihre Geheimnisse und Unsicherheiten übt die hellenistische Kunst eine besondere Anziehungskraft aus, denn sie hat das Erbe verarbeitet, das die griechische Welt dem Abendland vermachte, und einige Kunstströmungen des Vorderen Orients stark beeinflußt, die der Kultur des Islam den Weg bereitet haben.

Trotz ihrer Mannigfaltigkeit entbehrt sie nicht einer inneren Einheit. Die klassische Kunst war gänzlich vom Leben der *polis* und der politischen Gemeinschaften, die sich in diesem fest umrissenen Rahmen entfalteten, bestimmt und inspiriert worden. Die politischen Veränderungen und Entwicklungen, die die griechische Welt in der hellenistischen Periode erfuhr, haben aus ihr eine individuellere Kunst gemacht – allein der Werdegang der Porträtplastik bezeugt dies –, die sich den hellenistischen Königtümern anbot. Das Griechenland der Herrscher hat die Entwicklung einer prunkvollen Kunst begünstigt.

Es gab jedoch keinen plötzlichen Bruch; die Vorbereitung währte lange, und die Übergänge waren gleitend. Seit der Mitte des 4. Jahrhunderts sind in den noch klassischen Werken die Anklänge neuer Bestrebungen spürbar, manchmal in einem einzigen Denkmal wie in den Friesen des Maussolleion von Halikarnassos, dessen Gestaltung vier Bildhauern von sehr unterschiedlicher Persönlichkeit anvertraut war, oder auch bei einem einzigen Künstler; das Werk Lysipps ist schon stark durch die Bemühungen gekennzeichnet, die das darauffolgende Jahrhundert bestimmen sollten.

Diese Repräsentationskunst, die häufig Ruhm und Prestige der Fürsten zum Ausdruck bringen sollte, vergrößert – in der Plastik wie in der Architektur – Volumen und Proportionen; sie be-

günstigt ein großartiges Aufblühen der dekorativen Wandmalerei, die eine Erweiterung und Steigerung der Flächen und Räume durch eindrucksvolle Architekturkompositionen zum Ziel hat.

Daraus ergibt sich ein allen Bereichen des künstlerischen Ausdrucks gemeinsames Streben: das ständige Trachten nach der Eroberung des Raums in allen seinen Dimensionen – sowohl durch seine Gliederung in klare und fest umgrenzte Raumkörper, wobei die Wirkungen der Bauplastik genau berechnet sind, als durch die Entfaltung rhythmischer Abfolgen von unendlicher Vielfalt und durch das Schwingen aller Raumelemente in allen Richtungen. Die Werke der Plastik, wie die Aphrodite von Knidos oder die Nike von Samothrake, bewegen sich in ihrem eigenen Raum, den sie ungehindert erobert haben. Die Fortschritte in der Malerei und die Meisterschaft in der Farbgebung ermöglichen es, diese Eroberung durch ein nuancierteres Spiel von Licht und Schatten zu vervollkommnen, das Faltengebung und Monumentalfassaden gleichermaßen belebt.

Das heftige Verlangen nach Lebendigkeit, das diese Zeit in ihren verschiedenen Äußerungen bewegt, verleiht dem Kunstschaffen, dessen Stil die Übertreibungen nicht immer in Grenzen hält, eine neue Kraft. Er bekundet sich in pathetischen und manchmal tragischen Ausdrucksformen, in einem Hang zum Hervorheben von Modellierung und Muskulatur, zum Betonen der Kontraste in architektonischen und malerischen Kompositionen, durch eine Neigung zum Pittoresken in den Motiven, in den Haltungen und in den Verbindungen von Formen oder Farbe. Dieses Streben zeigt sich in überaus menschlichen Darstellungen religiöser oder mythologischer Themen.

Die hellenistische Kunst – vielfältig und verschiedenartig, bewegt und farbig, gleichermaßen plastisch und malerisch – findet ihre Einheit und die Verbindung aller Bereiche des Kunstschaffens in dem gemeinsamen Bemühen um eine kraftvolle und kühne Ausdrucksform.

ERSTER TEIL

ARCHITEKTUR



EINLEITUNG

Der augenscheinlichen Ruhe der Zeit der Klassik, in der die unauffälligen Neuerungen im Halbschatten der Innenräume kaum wahrnehmbar sind, steht das Ungestüm des hellenistischen Schaffens gegenüber, das die Rahmen sprengt und sich zu gewaltigen, massigen Monumenten aufschwingt. Alle technischen Möglichkeiten der Baukunst werden herangezogen, um die Proportionen zu steigern, die Perspektiven zu erweitern und die Volumen in einer unaufhaltsam anwachsenden Stadtlandschaft herauszuheben. Selbst der Strom, der den Hellenismus an die Grenzen der bekannten Welt trägt, findet seinen Ausdruck in einer Architektur, deren etwas erstarrte und oft trockene Formen und Stilelemente sich nur in kompositionellen Zusätzen äußern, bei denen die ausgewogene Struktur und der ausgeklügelte Dekor zugunsten der Größe von Grundriß und Aufbauten vernachlässigt werden.

Auf die Architektur der Stadtstaaten folgt eine Baukunst der Fürsten und Monarchen, in der sich die Entwicklung widerspiegelt, die nach den Eroberungszügen Alexanders des Großen das politische, wirtschaftliche, soziale und geistige Gefüge des klassischen Griechenland sprengt. Zwar bleibt der alte Rahmen in einigen berühmten Städten bestehen, in denen die Macht nun faktisch in den Händen eines reichen, handeltreibenden Bürgertums liegt – wie in Athen, Milet oder Rhodos –, zwar behalten die künstlerischen und kulturellen Traditionen, die Bildhauerwerkstätten und die Schulen der Rechtswissenschaften ihre Bedeutung bei in diesen Städten, die zum Sitz weltbekannter und vielbesuchter Universitäten aufgerückt sind; aber die Idee von einem personifizierten Hellenismus gegenüber einer barbarischen Welt, die lange Zeit vom Großkönig der achaimenidischen Dynastie verkörpert worden war, durchdringt diese Städte und bewegt sie, die persönliche und monarchische Herrschaft als Auszeichnung aufzufassen und anzuerkennen. Monarchische Regierungen hatten sich bereits nach der Teilung des Alexanderreichs in den großen Gebieten herausgebildet, in denen nach zahlreichen heftigen Kämpfen um 280 v. Chr. die neuen, auf den makedonischen Eroberer zurückgehenden Dynastien um politisches Gleichgewicht ringen: die Antigoniden in Makedonien und Pyrrhos im Epirus, die Seleukiden und Attaliden in Kleinasien, die Lagiden in Ägypten, wo die Ptolemaier erst 31 v. Chr. durch die Niederlage Kleopatras bei Actium die Herrschaft verlieren. Es ist eine Periode der Kämpfe und heftiger Auseinandersetzungen, in der die Rivalitäten keineswegs fruchtlos bleiben, weil sie oft die künstlerische Schöpferkraft anregen und üppig dotierte Forschungskreise für Literatur, Wissenschaft und Philosophie ins Leben rufen.

Ausdruck für die politische Macht und ein Wesenszug der tatkräftigen Diplomatie dieser Fürstenhäuser – einer der produktivsten Aspekte der Hellenisierung der östlichen Welt bis hin zum Indus – ist unter anderem die Städtegründung, die Errichtung prunkvoller Bauten und Denkmäler und monumentaler Weihestätten, zur Nutzung oder aus Repräsentationsgründen. Das Phänomen der Stadtplanung – einer der eigenständigsten Züge der hellenistischen Kultur – bringt die Verwirklichung von Architekturprogrammen mit sich, deren Baumeister oft aus den orientalischen Traditionen schöpfen, um den überlieferten Bauformen neue Kraft zu verleihen. Die großen Zentren des Architekturschaffens verlagern sich; der griechische Westen, der von den Kämpfen gegen Karthago erschöpft und schließlich unterworfen worden war, dann allmählich von Rom erobert wurde, hat an diesem Neubeginn allenfalls mit einigen Reminiszenzen teil. Die durch die

1 - Sardes - Artemis-Tempel

Schlachten geschwächten Städte auf dem griechischen Festland, die zwischen den Bündnispartnern umkämpft und den von den Anhängern oder Vertretern der kleinasiatischen oder alexandrinischen Monarchien geführten Beeinflussungsmanövern ausgesetzt sind, nehmen Schenkungen an oder bemühen sich sogar darum. Die Attaliden schicken ihre eigenen Architekten zur Errichtung ihrer Stoa nach Delphi oder Athen, und die Vertreter des Antiochos kümmern sich in Milet um den Bau der größten Säulenhalle, die er der Stadt stiftet. Architekten begleiten die politischen Gesandten. Die Neugestaltungen und die umfangreichen Bauprogramme sind an die großen Zentren in Makedonien, Kleinasien, Syrien und Ägypten und an die griechischen Gebiete gebunden, die unter ihrem Einfluß stehen. Die Architekten wie die Ausführenden stammen von den Ostküsten der Ägäis; Pytheos, Hermogenes, Menesthes, Paionios und Daphnis prägen das Stadtbild von Priene, Alabanda, Magnesia und Milet.

Der starke wirtschaftliche Aufschwung und die sozialen Veränderungen, die sich aus der Macht und Vorherrschaft eines wohlhabenden, handeltreibenden Bürgertums in den alten Stadtstaaten ergeben, die Anwesenheit eines Hofs und die Entstehung eines hohen Beamtentums in den Monarchien – in Makedonien, in Pergamon und Alexandria – ziehen die Entwicklung und Verbreitung einer Wohnarchitektur nach sich, die der politische und soziale Aufbau der traditionellen *polis* nicht begünstigt hatte. Die Paläste in Pergamon und Alexandria, die reichen Wohnsitze in Pella und die luxuriösen Häuser der Kaufleute in Delos geben dem Stadtbild ein neues Gesicht, und gleichzeitig verschmelzen bedeutende, dem Handel dienende Zweckbauten mit der rein religiösen und profanen Architektur der klassischen Städte. Aus den gleichen Gründen nehmen nun auch Nekropolen und Grabstätten, deren Luxus und Aufwand den Prunk der Privatwohnungen weiterführen, Monumentalcharakter an.

Immerhin bleiben die traditionellen Gliederungen im Plan und Stil als örtlicher Konservatismus oder als Nachbildung älterer Bauten weiterhin bestehen, obwohl die ionische und die korinthische Ordnung gegenüber der zu starren und zu strengen dorischen Ordnung in den Vordergrund treten, die jedoch in den großartigen Baukomplexen von Pergamon oder Milet mit oft seltsamen Abweichungen noch vorkommt.

Die hellenistische Baukunst zu umreißen heißt den Entwicklungsstufen und Eigenarten einer tiefgreifenden Verwandlung folgen, die, ausgehend von traditionellen Elementen und überkommenem Formengut, durch das Anwachsen der Proportionen, die Betonung des Dekorativen und die Integration dieser Formen in monumentale städtische Komplexe, wo sie neue Funktionen und damit eine neue Bedeutung erhalten, zu Repräsentationsbauten von großartiger Ausdruckskraft überleitet. Die Originalität der hellenistischen Architektur besteht in der Entfaltung von Typen, Plänen und Formen in einem Rahmen und nach perspektivischen Gesetzen, deren Dimensionen und Ziele sich gänzlich von den begrenzten und eingeengten Anschauungen der klassischen *polis* unterscheiden.

TRADITION UND NEUERUNG

Eine deutlich am Überlieferten festhaltende Strömung behauptet sich zu Beginn der hellenistischen Zeit. Die Bauschemata und Konstruktionsverfahren sind im Laufe des 4. Jahrhunderts erprobt und vervollkommnet worden; sie bilden die wesentlichen Grundlagen für eine Reihe von Bauten, bei denen sie einige mehr oder weniger kühne Neuerungsversuche zeitigen.

Der Niedergang Athens nach seinen Kämpfen gegen Makedonien lähmte die Tätigkeit seiner Werkstätten, die noch im 4. Jahrhundert den großen Traditionen der Bauhütten auf der Akropolis verpflichtete Fachleute gestellt hatten. In Kleinasien und auf den Inseln wendet man sich im ausgehenden 4. und im beginnenden 3. Jahrhundert lebhaft dem Wiederaufbau zu, der durch die politische Befreiung und die wirtschaftliche Blüte der östlichen Ägäis begünstigt wird. Im Artemision von Ephesos, in Sardes, in Didyma, im Heiligtum des Apollon Klarios bei Kolophon entstehen umfangreiche Bauhütten für die Errichtung oder Wiedererrichtung großer, häufig in nächster Nähe ihrer Vorgänger aus dem 6. Jahrhundert gelegener Anlagen; das gilt vor allem für den neuen Artemis-Tempel in Ephesos. Er hat die gleichen Proportionen wie der ältere, unterscheidet sich aber von diesem durch die Betonung des Baukörpers durch ein Podium von dreizehn Stufen, das die gedrungene Masse der Säulen um 2,68 m über den einfachen Stylobat aus dem 6. Jahrhundert hinaushebt. Die attischen Proportionen und der attische Stil des Säulenschafts und des Kapitells stehen im Gegensatz zu den archaisierenden Formen der Basis und der untersten, nach dem Vorbild des ursprünglichen Tempels reliefgeschmückten Trommel. Einige unvollendet gebliebene Teile – obwohl sich die Bauzeit bis in die Mitte des 3. Jahrhunderts hinzog – lassen das schematische Verfahren mit Versatzmarken und eingeschnittenen Linien erkennen, das bei der Errichtung dieses trotz einiger Neuerungen den überlieferten und monumentalen Formen des archaischen Ionien verhafteten Tempels angewandt wurde.

Die komplizierte Geschichte des Artemis-Tempels von Sardes *(vgl. Abb. 388–390)* bezeugt die unveränderte Grundeinstellung der ionischen Architektur. Wir kennen die bedeutenden Überreste dieses Tempels am Fuß der Akropolis am Ufer des Paktolos, mit den herrlichen Opisthodommauern und dem Spiel der Säulen, die sich harmonisch in die zerklüfteten Kämme einer stark durch Erosionen gegliederten Landschaft einfügen. In der gut erhaltenen, zweigeteilten Cella wurde der Westraum von Antoninus Pius dem Faustina-Kult geweiht, während die Osthalle weiterhin die Kultstatue der Artemis beherbergte.

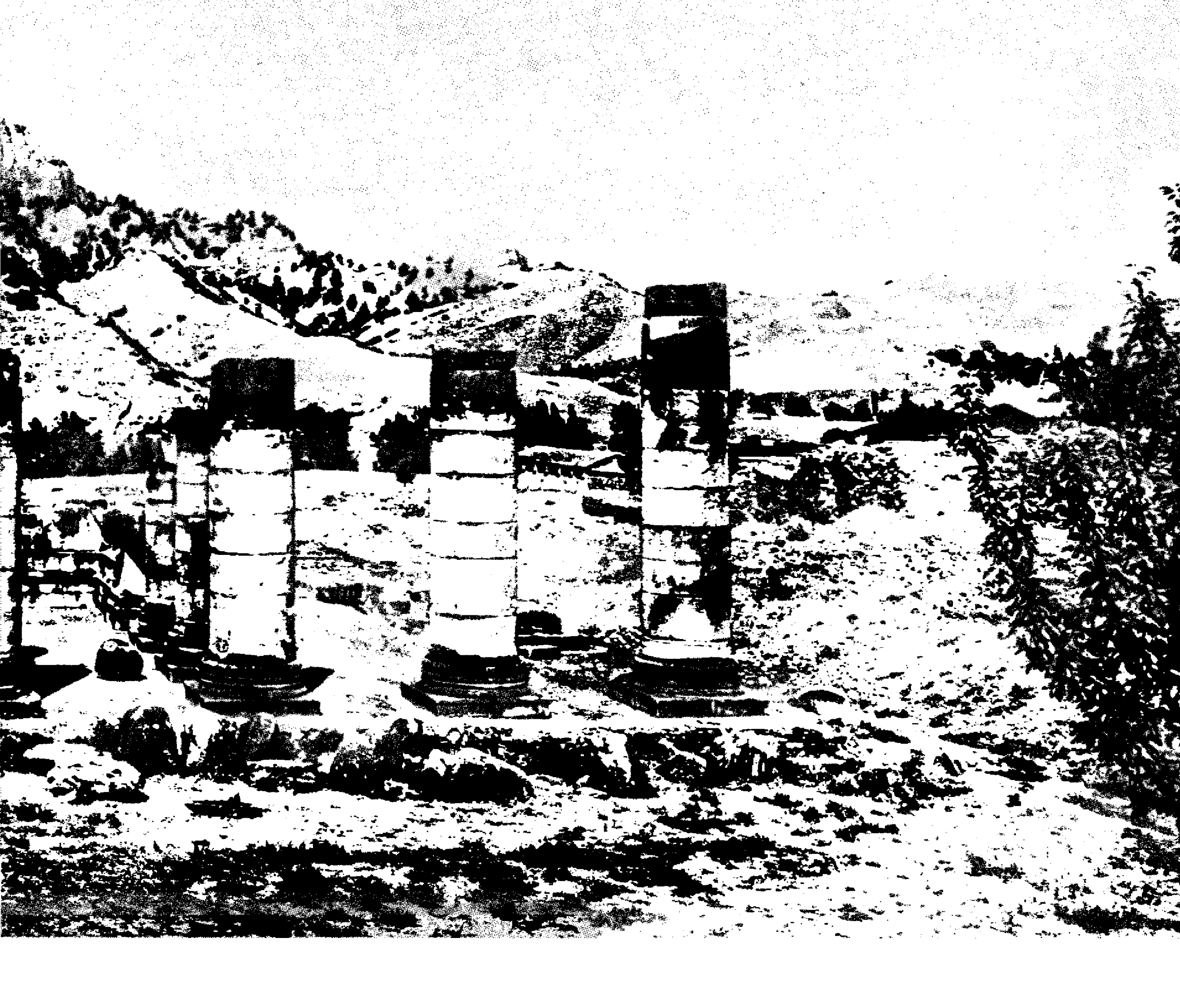
Im frühen 3. Jahrhundert erweitert man den ersten Tempel *(vgl. Abb. 388)* im Westen um einen Vorplatz, der den weitgespannten Rahmen für den Artemis-Altar bildet, der wie in Ephesos oder Magnesia am Mäander ursprünglich allein das Heiligtum ausmachte. Man hat herausgefunden, daß nur der Naos in diesem Zeitraum fertiggestellt wurde; der Plan enthielt einen Kompromiß zwischen den typisch ionischen Traditionen und den von Pytheos von Priene vertretenen, mehr an der Klassik orientierten Regeln: eine lange, durch zwei Reihen von je sechs ionischen Säulen in drei Schiffe unterteilte Cella; ein tiefer, den Anlagen samischer Tempel verwandter Pronaos mit zwei Reihen von je drei Säulen im Gegensatz zu den geringeren Maßen des Opisthodom mit nur zwei Säulen *in antis* – also eine Übernahme der klassischen Normen, die Pytheos im Athena-Tempel von Priene angewendet hatte. Ein herrliches ionisches Kapitell von den inneren Säulenreihen zeugt von der Sorgfalt und Qualität dieses Baus; es kennzeichnet den Übergang von der



2 - Sardes, Artemis-Tempel - Die Ostfassade

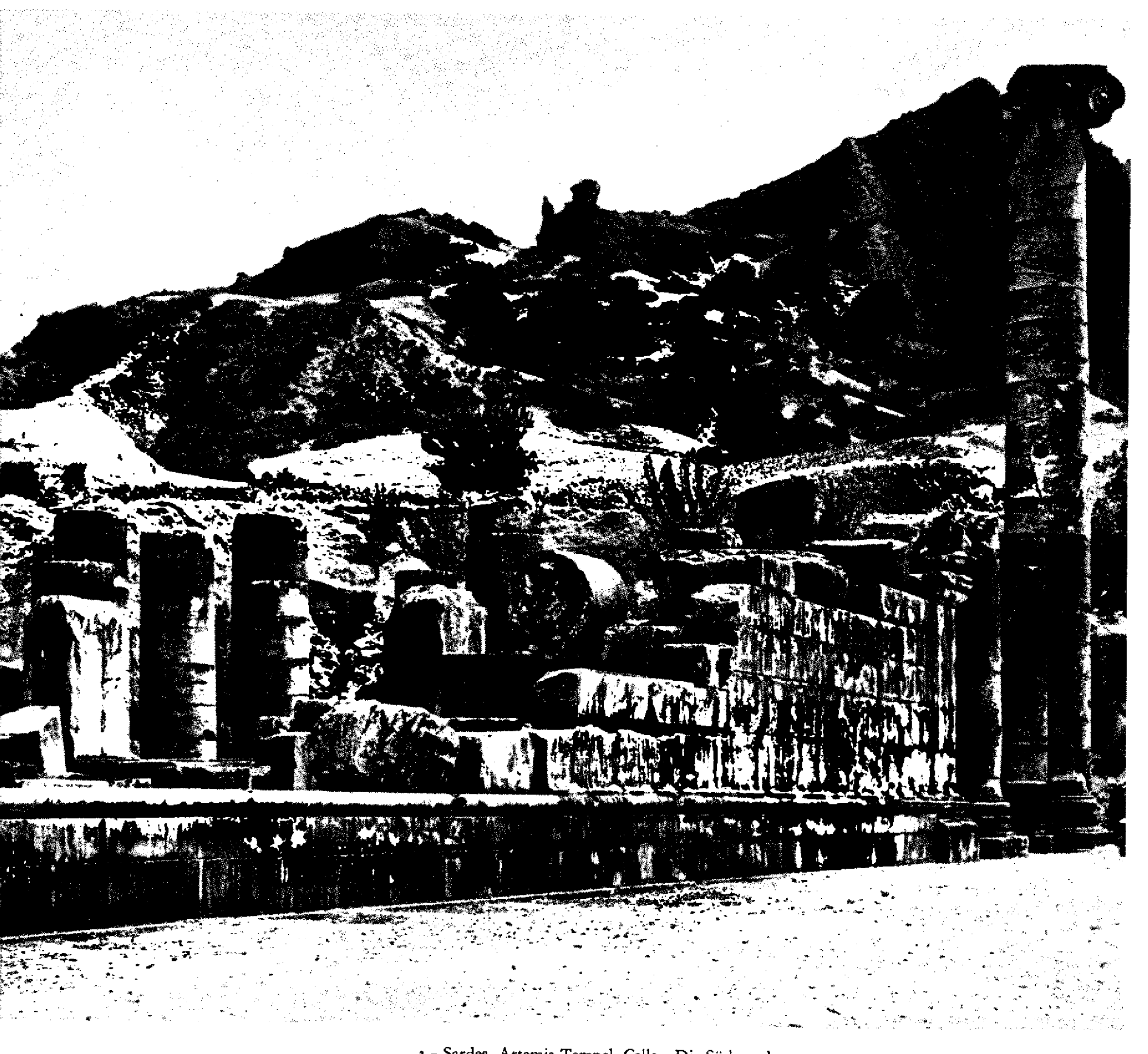
Ausgewogenheit klassischer Formen zu den Entstellungen hellenistischer Typen. Obwohl in seinen breit ausladenden Voluten noch die mnesikleischen Kapitelle der Propyläen der Akropolis in Athen nachklingen, ist es doch durch die Vorliebe für skulpierten Dekor schon hellenistisch: der Eierstab des Kymation tritt stärker hervor, die Palmetten sind vergrößert, und auf der Kanalisfläche erscheint ein Blütenmotiv.

Ein Jahrhundert später kommt der Einfluß der neuen Strömung in der Architektur durch das Hinzutreten einer weiten ionischen Peristase zum Ausdruck *(vgl. Abb. 389)*, die dem damals von Hermogenes in Magnesia am Mäander errichteten Pseudodipteros verwandt ist. Der alte Naos wird von einer ionischen Säulenstellung von gewaltigen Ausmaßen umgeben, doch im Gegensatz zu den älteren großen Dipteroi von Didyma, Samos und Ephesos fehlt die zweite,



innere Säulenreihe der Peristase an den Langseiten, so daß ein breiter, geräumiger Umgang entsteht (Höhe etwa 20 m, Breite 8,70 m). Der Baumeister von Sardes folgt Hermogenes nicht ohne Zögern nach, denn für die Front behält er eine prostyle Gliederung von 2×4 Säulen bei und verzichtet auf die Säulen *in antis*; der Innenraum der Cella bleibt unverändert.

Die Ringhalle ist nicht vollständig ausgeführt; nur die Fundamente der Ostfront sind gelegt und die Säulen des Prostylos aufgerichtet. Es dauerte bis zur Mitte des 2. nachchristlichen Jahrhunderts, der Zeit des Antoninus Pius, ehe die Anlage weitergeführt wurde, zwar ohne Abänderung der Säulenstellung, jedoch mit einer Vergrößerung der Cella auf Kosten des Pronaos *(vgl. Abb. 390)*. Sie wird in zwei Räume unterteilt; der östliche bleibt Artemis vorbehalten, der westliche, durch eine neue Tür zugängliche Raum wird dem Faustina-Kult geweiht. Die Kolonnade



3 - Sardes, Artemis-Tempel, Cella - Die Südwand

4 - Sardes, Artemis-Tempel - Pronaos und Zugang zur östlichen Cella

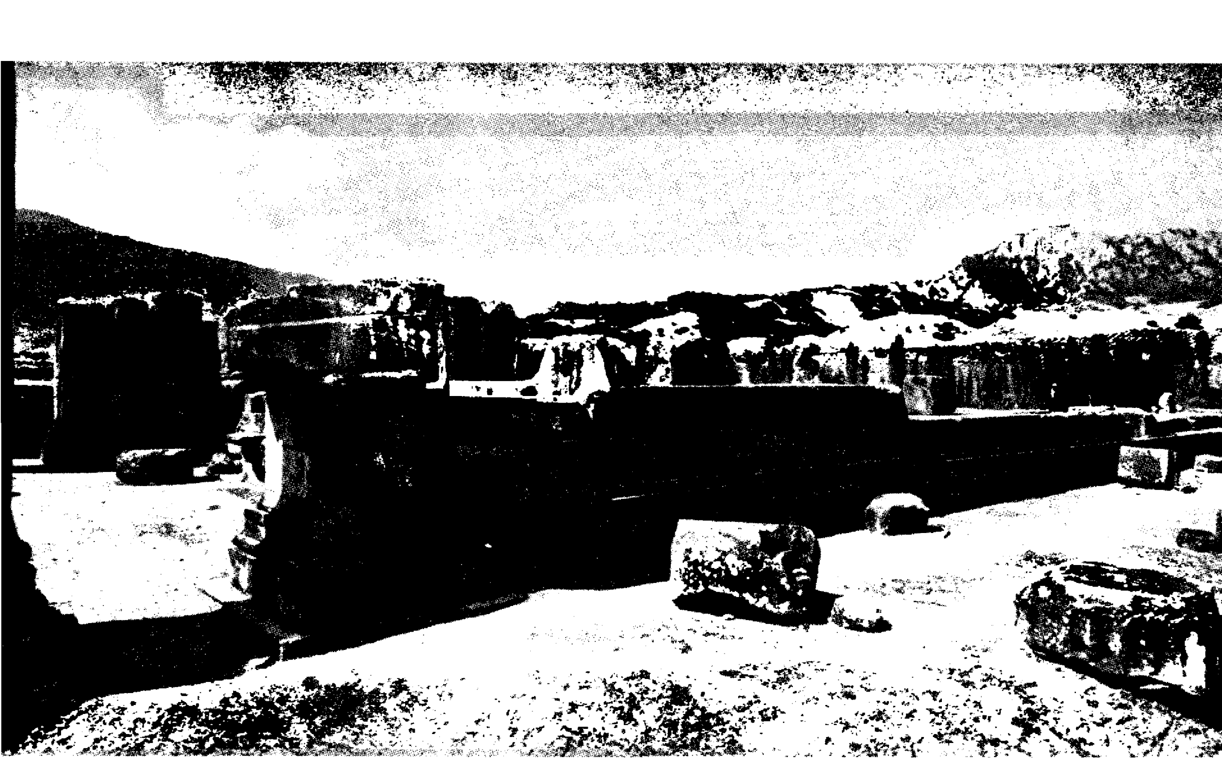
der Westfront blieb immer unvollendet. Der Artemis-Tempel ist ein gutes Beispiel für die fortschreitende Entwicklung der hellenistischen Monumentalität, der zunehmenden Anwendung der neuen Theorien der Architekten, deren herrliche und großzügige Konzeptionen oft die finanziellen Mittel überschritten, die ihnen die Städte zur Verfügung stellten.

Durch die Einführung neuer architektonischer Ideen und die Entfaltung der Schöpferkraft der hellenistischen Baumeister in den von der Klassik ererbten Traditionen kommt es zu eigenständigen Leistungen, für die die Apollon-Tempel von Klaros und Didyma beispielhaft sind.

Diese beiden Bauten unterschiedlicher Größe zeigen dasselbe Streben danach, den Erfordernissen von Orakelstätten mit einer selbständigen Innengliederung gerecht zu werden, die ein klassischer äußerer Rahmen umschließt.

In Klaros bleibt die Ordnung dorisch. Auf einer festgefügten und von einer hohen Krepis von fünf Stufen aus blauem Marmor abgeschlossenen Plattform erheben sich im klassischen Rhythmus von 6 × 11 die Säulen der Ringhalle mit schlanken, aber maßvollen Proportionen (Verhältnis von Höhe zu unterem Durchmesser 1 : 6,62).

Die Art der Säulen mit ziemlich tiefen und breiten Stegen, die Proportionen des Kapitells und die technischen Unterschiede, die sich zwischen den Antensäulen der Cella und denen der äußeren Umgänge ergeben, deuten auf eine weitaus spätere Bauphase als für die Errichtung der Cella hin. Es ist eine Staffelung der Programme festzustellen, die mit der von Sardes vergleichbar ist.





5 - Klaros, Apollon-Tempel - Der hintere Saal des Adyton

Man gelangte durch einen tiefen, von den Gepflogenheiten der ionischen Baumeister beeinflußten Pronaos in die Cella und betrat sie durch ein Monumentaltor, dessen mehrere Tonnen schwere Gewände das bei den Grabungen freigelegte Ruinenfeld beherrschten. Die monumental konzipierte und in zwei Hallen unterteilte Cella beherbergte im Hintergrund die Gruppe der Kultstatuen, in der Apollon sitzend dargestellt war, während ihm zu seiten seine Mutter Leto und seine Schwester Artemis standen; Artemis wurde außerdem noch in einem nahe gelegenen Tempelchen verehrt.

Unter dieser Cella verbarg sich die ursprüngliche Anlage des klarischen Tempels, die Krypta, in der die Orakelsprüche verkündet wurden und bei der zwei aufeinanderfolgende Bauzustände zu erkennen sind. Zwei symmetrisch zu beiden Seiten der Tempelachse im Inneren des Pronaos angelegte Treppenrampen ermöglichten den Zugang; die beiden sich daran anschließenden Gänge, die wie der Pronaos mit wuchtigen Bodenplatten aus blauem Marmor abgedeckt waren, liefen in einem axialen Durchgang zusammen, der sich dann auf der Höhe der Tür und der Trennwand abermals verzweigte. Den Fundamenten der Seitenwände der Cella folgend, führten sie

zum ersten Raum der Krypta. Von dort gewährte ein gewölbter Gang, der die gewaltige Grundmauer durchstieß, die die monumentale Trennwand der Cella trug, dem Priester Zutritt zu der zweiten Kammer der Krypta, dem Adyton, wo er aus einem eingelassenen Becken das für die seherische Inspiration nötige Wasser schöpfte. Im ersten Bauzustand waren die beiden Räume gleich groß, und eine einfache, von viereckigen Pfeilern getragene Decke überdachte die Krypta. Das heilige Wasserbecken befand sich hinten an der Westwand. Wegen der im frühen 1. Jahrhundert aufgetretenen Schäden wurde der zweite Raum auf die Hälfte der Fläche reduziert, indem in die erste Anlage eine massive Füllmauer aus unbearbeitetem oder wiederverwendetem Material eingezogen wurde, die die Gruppe der monumentalen Kultstatuen trug; in der restlichen Hälfte der Kammer wurde ein neues Becken angebracht. Die Balkendecke wurde über beiden Räumen durch eine schwere Plattenlage ersetzt, die auf einer Abfolge von vier mächtigen Bogen aus behauenen Keilsteinen ruhte und so dem Raumgefüge ein monumentales Aussehen verlieh. Klaros bietet uns das erste Beispiel für die Krypten, die bei hellenistischen und römischen Tempeln in der Folgezeit häufig vorkommen. Derselben Zeit sind auch die Wiederaufnahme der Arbeiten am Tempel und die Errichtung der äußeren Säulenstellung zuzuweisen, die vielleicht erst durch Hadrian vollendet wurde, dessen Name und Titel in der auf dem Architrav der Front eingemeißelten Inschrift genannt sind. Die äußeren Proportionen und Stilmerkmale sind ohne Originalität und entsprechen der Entwicklung der Ordnung in den letzten Jahrhunderten des Hellenismus, aber im Inneren zeigen sich der Funktion des Baus zwanglos angepaßte Strukturen und Lösungen, bei denen wir den beiden für spätere Tempel charakteristischen Zügen begegnen – dem Thalamos oder der heiligen Kammer für das Götterbild und der Krypta unter dem Thalamos –, die oft mit den Riten von Orakelbefragung und Einweihung in die Mysterien verbunden sind.

6 - Klaros, Apollon-Tempel, Fassade - Die Krepis



7 - Klaros, Apollon-Tempel - Säulentrommeln auf der Südseite





8 - Didyma, Apollon-Tempel - Innenhof

Das gleiche Bestreben hat die Baumeister des Apollon-Tempels in Didyma inspiriert. In einem architektonischen System von weitaus größeren Ausmaßen haben sie die ursprünglichen Kernelemente des Orakels, die Quelle und den heiligen Baum, in einen prunkvollen, aber klassischen äußeren Rahmen integriert. So bildete im ursprünglichen Plan, der beim hellenistischen Tempel *(vgl. Abb. 391)* wiederaufgegriffen und erweitert wurde, ein herkömmliches Baugefüge ionischer Ordnung die Umschalung eines Innenraums unter freiem Himmel, in dem die Quelle, der heilige Baum und später die Kultstatue vereint wurden; letztere war in einem Naiskos aufgestellt, dem Allerheiligsten des Tempels. Die Architekten Paionios von Ephesos, der zu den Meistern des Artemision gehört hatte, und der Milesier Daphnis wurden um 300 v. Chr. mit dem Neubau des Tempels beauftragt. Im Äußeren entsprach er ganz dem großen traditionellen ionischen Dipteros mit Peristase und einem mit vier Reihen von je drei Säulen geschmückten Pronaos, dem Dodekastylos. Die schlanken, 19,70 m hohen Säulen, die ein luftiges Gebälk ($^1/_8$ der Säulenhöhe) trugen, erhoben sich über einem 3,15 m hohen Unterbau aus sieben Stufen, der an der Frontseite zu einer Treppe aus vierzehn Stufen umgestaltet war. Die Architekten folgten den Prinzipien, die Pytheos beim Athena-Tempel in Priene angewendet hatte; der Plan ordnet und gliedert sich in die Abschnitte eines regelmäßigen Schemas, dessen Grundmaß ein Quadrat von 9 Fuß Seitenlänge ist und damit einer halben Jochbreite entspricht (5,30 m oder 18 Fuß); so fügt sich die Komposition rhythmisch in ein mathematisches System, das ihr Einheit verleiht und sie vor Maßlosigkeit bewahrt.

Die prunkvolle Raumentfaltung des Dodekastylos, mit dessen reicher Dekoration wir uns noch beschäftigen werden, erfüllte zwei Aufgaben: die beiden gewölbten Gänge, die in den Innenhof münden, leicht zugänglich zu machen, und eine Wartehalle zu bilden, in der die Wallfahrer die Antwort auf die Frage empfingen, die sie an das Orakel gerichtet hatten. Diese 1,12 m engen Gänge, deren Seitenwände sich ohne Unterbrechung nach oben zu einem Tonnengewölbe zusammenschlossen, bestanden aus einem festen, sorgfältig verfugten und geglätteten Mauerverband und führten leicht abfallend hinab in den tiefer liegenden offenen Raum, den unten eine durchgehende glatte Sockelmauer von mehr als 4 m Höhe umgab; sie war von einem Gesims abgeschlossen, das die Basis einer hohen Wand bildete; diese wurde durch in den Mauerverband einbezogene und von prächtigen ‹Sofa›-Kapitellen bekrönte Pilaster ähnlich einem Cella-Innenraum – wie ihn Skopas in Tegea geschaffen hatte – rhythmisch gegliedert. So wurde das in den Inschriften genannte Adyton mit seinen gewaltigen Ausmaßen (21,70 m breit, 53,63 m lang und von fast 25 m hohen Wänden ummantelt) im Westen vor seiner Rückwand durch den Naiskos, der die Kultstatue barg, betont, im Osten dagegen durch die zu den Räumen des Labyrinths führende monumentale Treppenrampe (Breite 15,24 m, 24 Stufen). Das Labyrinth erschloß sich durch eine riesige Öffnung (5,63 × 14 m), deren Schwelle den Boden des Dodekastylos um 1,45 m überragte; das Außergewöhnliche des heiligen Tors, der ‹Erscheinungstür›, äußerte sich in den Monolithblöcken, die das Gewände bildeten; sie stellte eher eine Theaterdekoration dar als einen Durchgang, da ihre Schwelle keinerlei Verbindung zum tiefer liegenden Pronaos zuließ.

In diesem Bauwerk kamen das Geschick und das Bemühen der hellenistischen Architekten voll und ganz zum Ausdruck; die klassischen Formen wurden bis zum Äußersten gesteigert, um dem Empfinden für das Körperhafte, einer durchdachten Raumgliederung, einer monumentalen Konzeption und einer fast maßlosen Verkörperung der sakralen Funktionen des Baus zu entsprechen. Gewiß wurde der Dekor nicht vernachlässigt, aber im Streben nach einer grandiosen Gesamtkomposition ging das Detail der Stilmittel verloren. Kein anderes Bauwerk kennzeichnet die Verwandlung besser, die der vorwärts drängende Geist der hellenistischen ‹Gesamtgestalter› dem klassischen Formengut aufzwang.

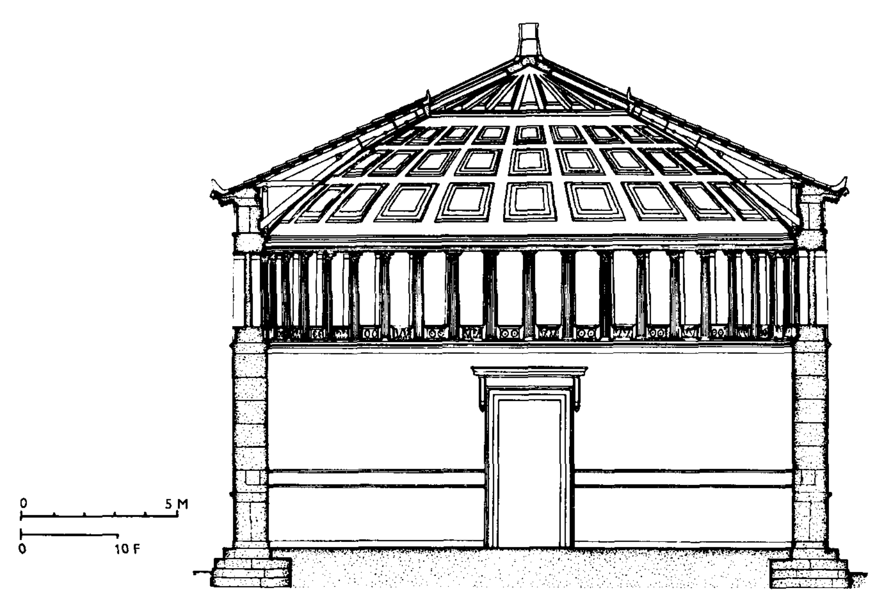
Fügen wir noch einige Beispiele hinzu, die die Varianten im Stilempfinden und die Verarbeitung der stilistischen und technischen Möglichkeiten, die Vielfalt der Strömungen und die Freiheit der Lösungen erhellen, die in diesen Bauten verschiedener Konzeption angestrebt wurden.

9 - Didyma, Apollon-Tempel - Die Hauptfassade









11 - Samothrake, Arsinoeion - Rekonstruierter Querschnitt

In der Reihe der Rundbauten unterscheidet sich das Arsinoeion von Samothrake durch seine neuartige Anlage von den Tholoi des 4. Jahrhunderts in Delphi oder Epidauros. Dieser von Königin Arsinoë, der Gemahlin des Lysimachos (zwischen 289 und 281 v. Chr.) zu Ehren der ‹Großen Götter› von Samothrake errichtete Rundtempel läßt sich in den Proportionen mit der Thymele des Asklepios in seinem Heiligtum in Epidauros (Durchmesser 20,36 m) vergleichen, doch geht der Aufbau auf eine völlig andere Auffassung zurück; seine Anlage entspricht nämlich den rituellen Aufgaben des Bauwerks, in dem Opferhandlungen auf Altären vorgenommen wurden, deren Fundamente ausgegraben worden sind. Es ging darum, den ganzen Innenraum zu nutzen; daher verzichtete man auf innere und äußere Säulenstellungen und schob die Wände bis an den äußeren Ansatz der Fundamente hinaus.

Auf einem breiten Fundamentring (2,50 m) erhebt sich zunächst eine etwa 7 m hohe, von einem innen und außen mit Palmettenmotiven geschmückten Gesims bekrönte Mauer aus thasischem Marmor. Darüber verläuft eine Galerie, deren dekorative Wirkung Pilaster unterstreichen, die in eine dünne Trennwand eingelassen sind, die unten geschlossen ist und im oberen Teil Öffnungen für Gitter freiläßt (Höhe 2,85 m). Die Ordnung ist außen dorisch, innen korinthisch; die großzügige Verwendung bemalten Stuckbewurfs unterstützt die dekorativen Bestrebungen jener Zeit unter Inanspruchnahme einer Technik, für die es in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts zahlreiche Beispiele gibt.

Derartige bauliche Veränderungen setzen technische Fortschritte in der Gebälkkonstruktion voraus, die zweifellos aus einem Gefüge konvergierender Balken bestand, die auf einem Abschlußkranz Halt fanden, der vielleicht in der Mitte eine kleine hölzerne Hängekuppel trug. Den Eindruck vermitteln auch die weiten Innenräume in Versammlungshallen, im Buleuterion von Milet oder in den großen Stoai, die in den hellenistischen Anlagen, in Agorai oder Heiligtümern, überall anzutreffen sind.

Weisen wir schließlich noch zur Erläuterung dieser Bestrebungen auf die Weiterentwicklung und die Umgestaltungen hin, die das zu einem einheitlichen Bau gewordene Theater erfährt, das mit seinem gewaltigen Rund überall das Stadtbild beherrscht.

10 - Didyma, Apollon-Tempel - Gewölbter Gang, der in den Innenhof führt

Nachdem man die Errichtung von Theateranlagen lange Zeit dem Zufall überlassen hatte, wobei die von Zuschauern und Schauspielern benutzten ersten Holzkonstruktionen keinerlei architektonische Ausgestaltung erfuhren, entstehen um die Mitte des 4. Jahrhunderts Theaterbauten aus Stein und Marmor. Der stets in den Hang eines Hügels geschmiegte Halbkreis des Zuschauerraums gliedert sich in wohldurchdachter, ausgewogener Anordnung in regelmäßige Sitzreihen und Treppenaufgänge. Die die Orchestra abschließenden Anlagen, die die höher gelegene Skene tragen und Platz für die Kulissen bieten, sind Säulenstellungen mit einem Obergeschoß. Darin finden die Dekorformen dieser Zeit wie bei den Monumentalfassaden der Stadttore und Grabstätten ein weites Feld, sich auszubreiten. Das Theater von Epidauros vom ausgehenden 4. Jahrhundert ist eine der harmonischsten Schöpfungen dieser Epoche.

Die Entwicklung im Hellenismus verläuft in zwei Richtungen: die Anlagen entfalten sich und schließen sich allmählich zu einem einheitlichen Baugefüge zusammen; die kreisrunde Orchestra wird durch das Vorziehen der Bühnenaufbauten, die sich immer näher an die Flanken der Cavea heranschieben und mehr und mehr in die Höhe wachsen, zu einem Dreiviertelkreis verkleinert. Andererseits erhebt die Monumentalität das Theater zu einem wesentlichen Bestandteil des Stadtbilds; obwohl es an die natürlichen Gegebenheiten der Umgebung gebunden ist, wahrt es eine relative Unabhängigkeit in der Architektur der Städte und fügt sich doch in die Gesamtkomposition der öffentlichen Bauten ein, die dazu neigen, sich um das Theater herum zu gruppieren und anzuordnen.

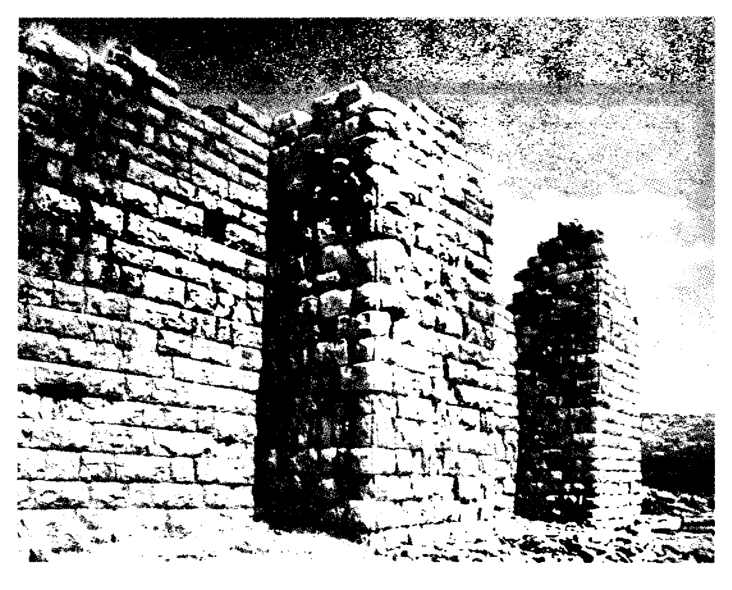
Das Theater von Dodona mit seinem weiten Halbrund, der Kraft und Stärke des Mauerwerks seiner hohen Stützmauern, die die Sitzreihen der Zuschauer rahmen und tragen, mit der Eleganz der Mauern hinter der Skene an der Hauptachse, an die sich die anderen Bauten des Heiligtums anschließen, bringt wiederum in großartiger Weise die Bestrebungen und Eigenarten einer Architektur zum Ausdruck, bei der die Schlichtheit der Technik und die Kenntnis des Materials die Wesensgrundlagen für die ästhetische Wirkung bilden.

Wenn auch das Theater von Dodona in Harmonie mit der großartigen Landschaft angelegt ist, die den Rahmen für die Orakelstätte des Zeus abgibt, verschmilzt doch erst das Theater von Pergamon auf der Akropolis der Attaliden wahrhaft mit der Landschaft. In eine Bodensenke gebettet, die sich fächerförmig ausbreitet, verbindet es den weiten Schwung der Cavea-Muschel mit den breit angelegten, geraden Linien der Befestigungsmauern, die den Abhang bekrönen – eines Eumenes II. zugeschriebenen Walls –, und mit denen der Säulenhallen, die das Gerüst der gesamten pergamenischen Akropolis bilden. Zweigeschossige Portiken, Terrassen- und Podiumstempel, mächtige Streben, die vertikal die Hänge hinabreichen, um in der Horizontalen von den Terrassen durchschnitten zu werden, die das Raumhafte der einzelnen Bauten hervorheben – alles, was das Theater und seine Umgebung bestimmt, trägt dazu bei, die mächtigen Baumassen des nach und nach in der zweiten Hälfte des 3. und am Anfang des 2. Jahrhunderts unter Attalos I. und Eumenes II. entstandenen Architekturkomplexes ins rechte Licht zu rücken. Raum und Volumen treten gegenüber dem Bemühen um die Details und gegenüber der Sorgfalt des Dekors in den Vordergrund. Das Theater von Pergamon ist, wie das von Epidauros, in seiner Struktur, seiner Anlage und seiner Beziehung zu den anderen Baugliedern des Burgbergs eines der entscheidenden Werke in der Geschichte dieser Architektur. Es offenbart die Ordnungsprinzipien und bringt die Bauverfahren zur Geltung, die die Architekten der hellenistischen Zeit aus dem 4. Jahrhundert übernommen haben; sie wußten die in den Spätwerken der klassischen Architektur ausgearbeiteten und aus ihnen erwachsenden Bestrebungen weiterzuführen und in einem völlig neuen Maßstab zu behandeln.

In der Geschichte dieser Formensprache ist es von grundlegender Bedeutung, den Zeitpunkt und Zusammenhang klar zu erfassen, in denen alle schon im 4. Jahrhundert spürbaren, aber noch schlummernden Möglichkeiten weiterentwickelt, kraftvoll ausgedrückt und durch teilweise

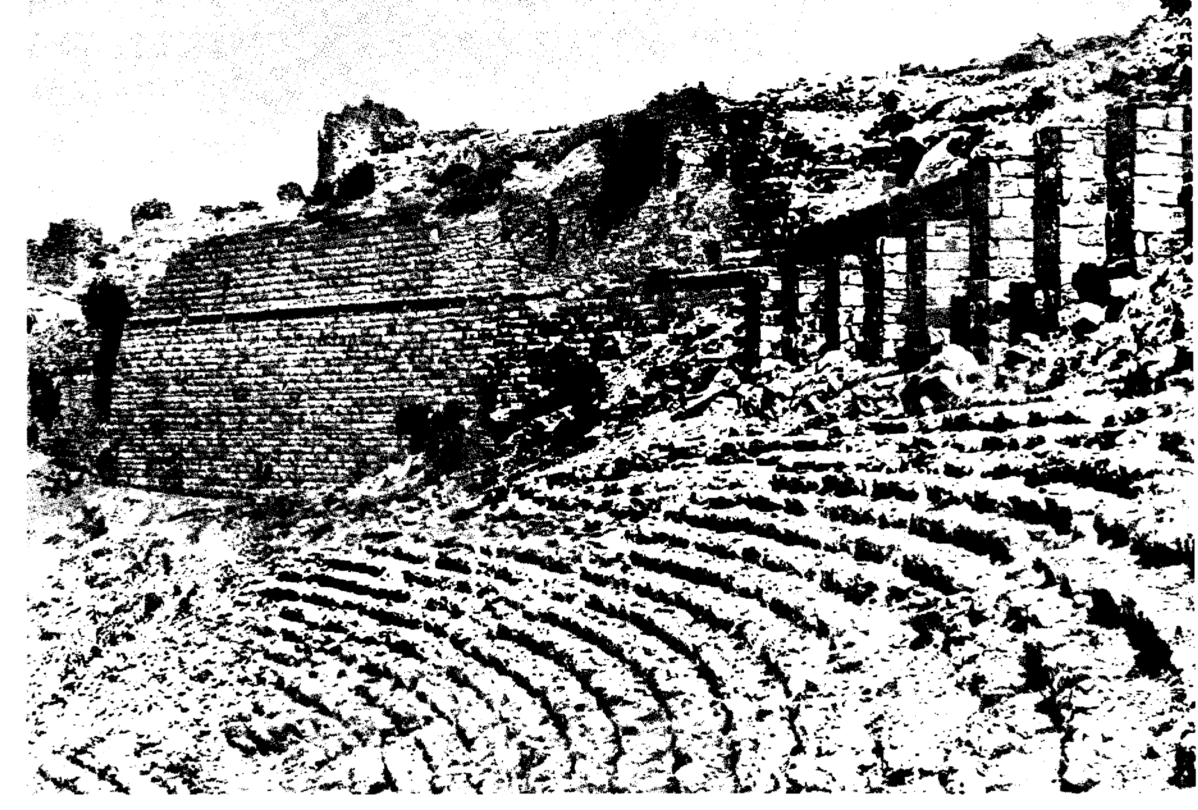
12 - Dodona - Das Theater (Ausschnitt)

13 - Dodona, Theater - Stützmauer der Cavea





14 - Pergamon - Das Theater



15 - Pergamon - Theater und Mauer Eumenes' II. (Ausschnitt)

fremde Einflüsse bereichert wurden. Ein Heiligtum wie das des Zeus in Labraunda, die riesigen Terrassen des Heiligtums von Amyzon, die ausgedehnten Stadtanlagen von Alinda zeigen die schon erwähnte Bedeutung der Bautätigkeit, die die einzelnen Familienmitglieder des Maussollos, vor allem Artemisia und Idrieus, angeregt hatten.

Das Zeus-Heiligtum in Labraunda wurde auf einer Abfolge von Terrassen errichtet, zu der man von Osten her an der Einmündung einer langen heiligen Straße durch zwei einfach konzipierte Propyläen in ionischer Ordnung gelangte. Auf den durch Freitreppen miteinander verbundenen Terrassen verteilten sich stufenförmig Tempel und Tempelchen übereinander, deren dorische oder ionische Fassaden sich gegenseitig durch das allmähliche Zurücktreten des Geländes in ihrer Wirkung steigerten. Wie in Amyzon unterstreichen die langen Terrassenmauern aus mächtigen Steinlagen den Verlauf der Landschaft dadurch, daß sie den Blick auf die Fassaden lenken, die mit der Landschaft verschmelzen und sie beherrschen. Dieses Prinzip weicht grundlegend von der Aufsplitterung, um nicht zu sagen Regellosigkeit ab, mit der die Bauten im fest umgrenzten Bezirk eines Temenos vereint sind, bei denen sich jedoch die Bemühungen allein auf das Detail richten und jedem Programm, jedem Bau für sich gelten.

Plan und Raumaufteilung von Alinda im gleichen Gebiet von Karien bezeugen dieselbe Architekturauffassung. An einen Burgberg mit Steilhängen geschmiegt, an denen sich eine Festungsmauer entlangzieht, deren Türme die Gefälleschwankungen markieren, entfaltet sich die Stadt



16 - Alinda, große Stoa der Agora - Äußere Mauer

auf mächtigen Terrassen; die oberste trägt das Theater, die unterste die Agora; der unerläßliche Vorplatz ist von einer langen Säulenhalle gesäumt, die, dem Pfeilergesims nach zu schließen, zweifellos im 3. Jahrhundert entstanden ist. Die tiefer liegende Fläche am Rande und außerhalb des Platzes ist zu Kellergeschossen ausgebaut und zeigt nach außen eine lange, in regelmäßigen Schichten aus dem lokalen dunklen Gestein aufgeführte Mauer, durch deren unterschiedlich gestaltete Durchbrüche die dahinter liegenden Lagerräume zugänglich waren. Das Obergeschoß öffnete sich mit einer Kolonnade auf den Platz und gab den Blick durch die Joche einer Pfeilerstellung auf die Ebene frei. Die Anregungen, die diese Bauform vermittelte, wurden durch die einfallsreichen Werke der pergamenischen Architekten weiterentwickelt und bereichert.

DIE PRUNKARCHITEKTUR: ENTWICKLUNG UND ABWANDLUNG DER KLASSISCHEN STILFORMEN

Stark ausgerichtet auf die Entwicklung monumentaler Massen, bemüht, den Neigungen der Zeit durch einen abwechslungsreichen, vielfältigen, mitunter aus verschiedenen Elementen zusammengesetzten Dekor entgegenzukommen, empfänglich für die Bemühungen um eine von Kontrasten getragene Plastik, in der Linienführung und Relation von Formen und Baukörpern bestrebt um die Befriedigung eines bewegten, manchmal barocken Schönheitsempfindens, hat die hellenistische Architektur die Regeln der vorangegangenen Epoche verworfen und dafür in den traditionellen Stilordnungen die für die neue Ästhetik typischen Grundzüge betont.

Wenn die dorische Ordnung auch noch weit verbreitet ist, beschränkt sich ihre Anwendung doch auf die ausgedehnten Portiken, die die öffentlichen Plätze und bald auch die Prachtstraßen säumen. Nur wenige Tempel gibt es, die wie der Athena-Tempel in Pergamon und der Apollon-Tempel in Klaros in diesem allzu strengen Stil gehalten sind. Sogar in seinem Ursprungsland, auf der Peloponnes und in Mittelgriechenland, tritt er nach den letzten Bauten des ausgehenden 4. Jahrhunderts – dem Artemis-Tempel in Epidauros, dem Asklepios-Tempel in Korinth und dem Athena-Tempel der Marmaria in Delphi – in den Hintergrund, und die Anlagen des 3. Jahrhunderts in Epidauros wenden sich den anderen Ordnungen zu: der ionischen und der korinthischen.

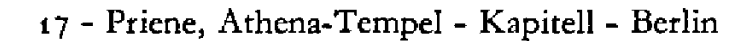
Hierin lag gleichermaßen ein theoretisches wie praktisches Problem und wurde zum Gegenstand der Beschäftigung und Diskussion für die großen Baumeister dieser Periode. Pytheos hat im Zusammenhang mit dem Athena-Tempel in Priene, wie später Hermogenes, als er am Artemis-Tempel in Magnesia, dann am Dionysos-Tempel in Teos arbeitete, nach Vitruv (‹De Architectura› IV, III, 1, 2) die Überlegenheit der ionischen Ordnung erörtert, deren Proportionen und Gliederungen ihren Bemühungen mehr entgegenkamen als die zu starren Vorschriften des dorischen Gebälks. Der Text verdient, zitiert zu werden, denn er erhellt die grundlegenden Bestrebungen der Epoche: «Einige Architekten alter Zeit haben die Meinung geäußert, man dürfe keine Tempel im dorischen Stil errichten, weil sich bei ihnen Symmetrien ergäben, die voller Fehler und unharmonisch sind. So lehnte Arkesios [den dorischen Stil] ab, ebenfalls Pytheos, nicht minder Hermogenes. Denn als letzterer schon den Marmorvorrat zum Bau eines dorischen Tempels zugerichtet hatte, änderte er ihn und baute aus demselben Marmorvorrat den Tempel des Liber Pater [in Teos] im ionischen Stil. Jedoch [tat er das] nicht, weil das Aussehen oder der Stil unschön oder die Form unedel wäre, sondern weil bei der Ausführung der Triglyphen und der Einteilung der Flächen unter dem Gesims die Einteilung mit Schwierigkeiten verknüpft und unsymmetrisch ist.»

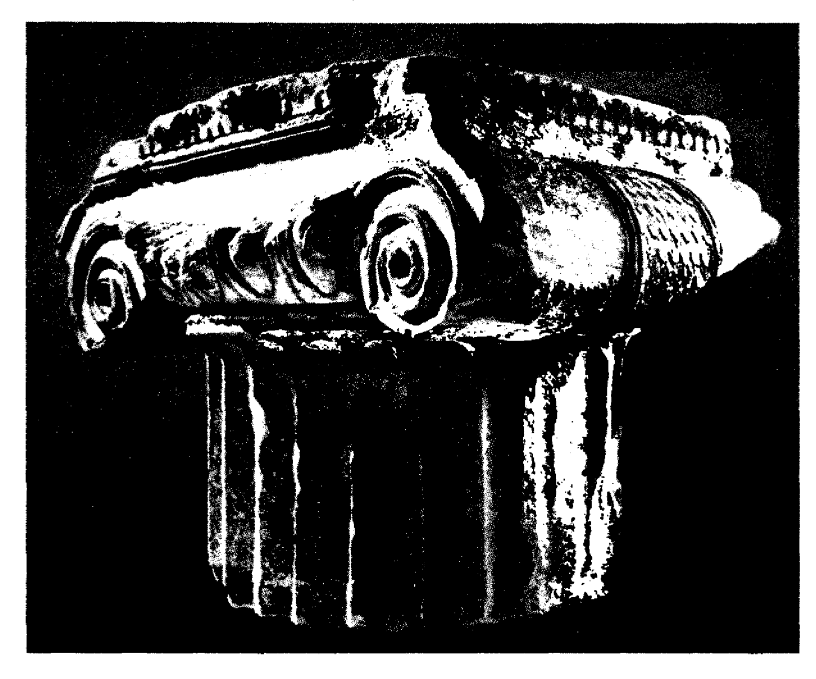
Die Regeln der Ordnung, die eine Triglyphe über der Achse jeder Säule verlangten, aber zwei aneinandergrenzende Triglyphen als Abschluß über der Ecksäule, waren in der Tat widersprüchlich; sie wirkten sich auch auf die Form und die Maße der benachbarten Metope aus, und wir kennen die verschiedenen Lösungen, die die Architekten in den voraufgegangenen Jahrhunderten befürwortet und unterschiedlich gehandhabt hatten, um diese Schwierigkeiten zu überwinden. Die klassische Kontraktion der beiden Eckjoche an allen Seiten störte den Gesamteindruck des Baus und verursachte in einer Ordnung, bei der die Geometrie oberstes Gesetz schien, einen Bruch in Rhythmus und Symmetrie, der im krassen Gegensatz zum Bemühen um mathematische Pro-

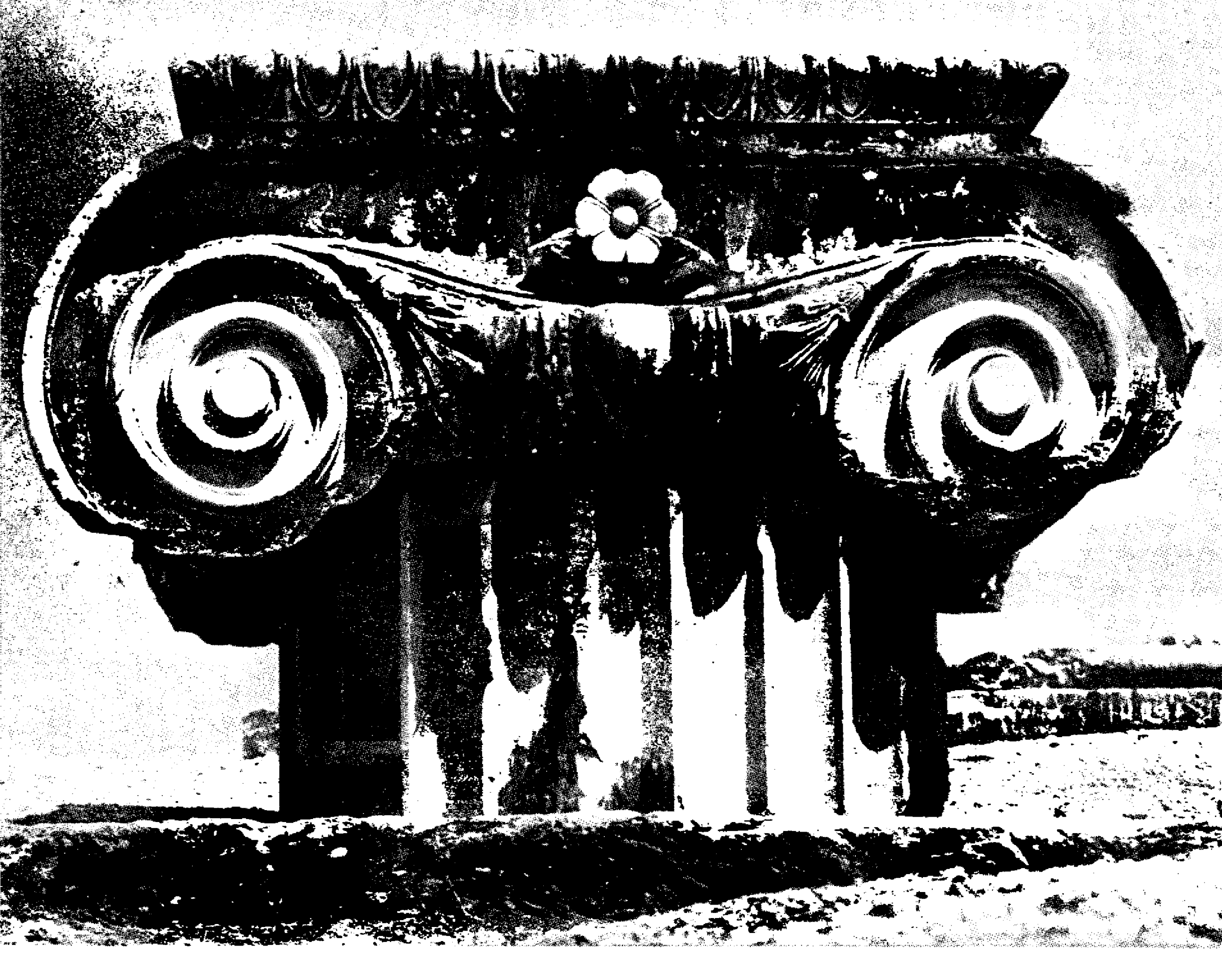
portionen stand, die in der ausgehenden Klassik die Grund- und Aufrisse bestimmten. Zu viel Trockenheit und Starre, ein von den Baumeistern abgelehnter Zwang, ein immer stärker ausgeprägtes Verlangen nach dekorativen Wirkungen haben die dorische Ordnung daher zu einem Hilfsmittel herabgemindert, das sich gut eignete zur Entwicklung langer Kolonnaden, zum Schaffen von Hintergründen, vor denen die vorrangigen Bauten zur Wirkung kamen – kurz, zur geläufigsten Verwendung für Wohn- und Marktgebäude, aber, wie man glaubte, unangemessen für originelle Bauten, für die Repräsentationsarchitektur. Als ein etwas zweitrangiger Zweckstil, der für die entscheidende ionische und korinthische Ordnung den Hintergrund bietet, tritt uns die dorische Ordnung der hellenistischen Zeit vor Augen, und ihr Verfall hängt mit dieser untergeordneten Anwendung zusammen, denn sie unterliegt in ihrer Formenwelt und in ihren Proportionen allen davon ausgehenden Einflüssen und Rückwirkungen.

In erster Linie finden daher die dekorativen Ordnungen, die ionische und die korinthische, ihren vollständigen und großartigsten Ausdruck in der hellenistischen Architektur. Nach dem Athena-Tempel, den Pytheos in Priene errichtete, erstehen in ihrem Ursprungsland die großen Bauwerke von Sardes und Didyma, ehe sich mit Hermogenes die Grundzüge in Plan und Formengut bei den Tempeln von Magnesia, Teos, Lagina und Alabanda wandeln.

Das von Pytheos für den Athena-Tempel von Priene entworfene Kapitell kennzeichnet den Übergang zwischen dem Ende der Klassik und den Neuschöpfungen des 3. Jahrhunderts. Es hält an den langgestreckten Proportionen des traditionellen, von den ephesischen Kapitellen übernommenen Stils fest; die Voluten rollen sich breit ein, doch die Höhe hat sich verringert, und die Polster haben sich eng an den Abakus, die tragende Fläche der Stütze, herangeschoben, wie um ihn zu verstärken. In Sardes weisen die Kapitelle der ersten Bauphase des Tempels, die zu den Säulen der Innengliederung gehören, weiterhin eine bemerkenswert elegante Linienführung auf, während die plastische Wirkung durch die Auskehlung der Voluten betont ist, deren flache Win-


17 - Priene, Athena-Tempel - Kapitell - Berlin





18 - Sardes, Artemis-Tempel - Kapitell

dungen sich kräftig abheben; der Kanalis erhält in der Mitte ein Blütenmotiv, das später bei den ionischen Kapitellen Italiens und des Westens Verbreitung finden sollte. Der Eierstab des Echinus ist tief unterschnitten, während die Palmetten am Ansatz der Voluten sich kräftiger und breiter entwickeln. Auf den Seiten sind die Polster durch tiefe Kehlen belebt, bevor sie mit Dekormotiven geschmückt werden: etwa Blattschuppen, Astragal oder Flechtband.

Damit sind schon alle Bestandteile des hellenistischen Kapitells ausgeprägt, wie sie in Didyma, Magnesia am Mäander und Priene in den Bauten des 3. und 2. Jahrhunderts anzutreffen sind.

Gleichzeitig setzt sich die korinthische Ordnung mehr und mehr durch. Sie hat sich schon in den bedeutenden Bauten des 4. Jahrhunderts auf dem griechischen Festland im Tempel von Tegea und, stärker noch, in der Tholos von Epidauros ihren Platz erobert. Die klassischen Züge des Kapitells treten in den hellenistischen Teilen des Olympieion von Athen hervor, deren Nachklang wir sogar noch in den Kopien aus hadrianischer Zeit spüren. Der Kalathos ist reichlich beladen mit zwei übereinandergesetzten Reihen von Akanthusblättern, aus denen oben die Blätter



19 - Athen, Olympieion - Gebälk (Ausschnitt)

20 - Delphi - Oberer Teil der Säule mit den Tänzerinnen - Delphi

hervorsprießen, auf denen die Seitenvoluten liegen. In der Mitte stehen sich, aufsteigend aus ihren starren Cauliculi, die beiden dekorativen Voluten gegenüber, die in der mittleren Einbuchtung des Abakus die Windenblüte bekrönt, die wie in Sardes gelegentlich auf den Kanalis des ionischen Kapitells übertragen ist. An der Basis energisch von einem Astragal zusammengehalten, stützt der Akanthuskorb kraftvoll die vier Eckvoluten, die den Abakus tragen und darüber den der ionischen Ordnung entsprechenden Architrav mit seinen horizontalen Linien, der die Architekten vor keinerlei Schwierigkeit im Baurhythmus stellt. Außerdem löst dieses Kapitell in den Peristylkolonnaden und vor allem an den Ecken die Probleme, die das zu langgestreckte, zu sehr auf zwei Schauseiten hin ausgerichtete ionische Kapitell aufwarf, das besonders ungeeignet war, eine befriedigende Ecklösung für das Gebälk zu bieten.

Das auf dem Quadrat aufbauende, dann mit angefügten Voluten weiterentwickelte Kapitell mit vier Schauseiten, dessen erstes bekanntes Beispiel sich am Nereiden-Monument in Xanthos befindet, verbreitet sich über die Peloponnes, danach im gesamten griechischen Bereich der hellenistischen Zeit. Doch seine Bedeutung wird nicht klar erfaßt, und die Voluten wirken allmählich wie ein eigenes, manchmal störendes Ornament, wie ein künstliches Anhängsel an den vier Ecken des Abakus, so möchte man fast bei einigen delischen Kapitellen sagen.

Das Akanthusblatt findet immer mehr Anklang. Seine dekorative Wirkung, die zunächst auf den klassischen Grabstelen so häufig genutzt wurde, dann auch bei den Kapitellen, kommt gut bei der Säule mit den tanzenden Mädchen von Delphi zum Ausdruck, die im beginnenden 3. Jahrhundert schon die zahlreichen Motive verbindet, die vor allem die Alexandriner in die große Architektur übernehmen sollten. Jede Säulentrommel wächst aus einem Korb breiter Blätter empor, deren Kranz an der Basis verdoppelt ist und schon die Säulen des späteren Palastes von Ptolemais und alle Säulen mit einem Dekor aus Stein oder Metall vorwegnimmt, die wir aus den Textquellen oder den Wandmalereien kennen. Im Überfluß sprießen Blütenblätter und bilden eine ausladende Blütenkrone, die als Basis für die Skulpturengruppe dient.

Säulen, Wände, Pilaster, Gebälk, Türgewände, alle glatten Flächen bieten sich an, Dekormotive aufzunehmen. Kein Bau veranschaulicht besser als der Apollon-Tempel in Didyma den Themenkreis und die Vorliebe für Dekorelemente in der ionischen Architektur.

Die Säulen seiner monumentalen Fassade haben noch die Formen und Proportionen der Klassik beibehalten, doch die Basen und Kapitelle zeigen ein systematisches Streben nach Mannigfaltigkeit. Mit attischen, aus einer tiefen Hohlkehle zwischen zwei Wülsten bestehenden Profilen wechseln die für die Ägäisküste typischen, von den samischen Basen abgeleiteten Profilierungen mit der Abfolge von Kehlen und geraden Astragalen, die nur ein Torus bekrönt, ebenso wie zylindrische Basen des ephesischen Typus ab. Doch einige neue Abwandlungen sind noch eigenwilliger; zwar hält man an der auch von Pytheos und Hermogenes zum Grundmaß erhobenen quadratischen Plinthe fest; doch die Profile der Basis werden durch einen Block von acht, durch flache Rahmenleisten eingefaßte Felder ersetzt, die prachtvolle Reliefs mit verschiedenen Motiven aufweisen: breit angelegte Palmetten, gebündelte oder verschlungene Ranken, Meerwesen oder Greifen – Fauna wie Flora entspringen einer überquellenden dekorativen Phantasie. Die Wülste sind zum Teil kanneliert, zum Teil mit Flechtbändern oder Blattschuppen geschmückt, die als Strang verlaufen und von Zeit zu Zeit von einem mit gleichen Motiven bedeckten Band unterbrochen werden. Trotz dieser Unterschiede zeigen sich Übereinstimmungen zwischen den Basen selbst, zwischen den Säulen der Peristase und denen des Pronaos, zwischen diesen und dem Ansatz der Wände, die auf einer kräftig gegliederten Sockelzone klassischen Typs ruhen. Auf einer glatten Plinthe, die jener der Säulen entspricht, löst sich der als einfache Hohlkehle gestaltete Ansatz der Wand auf zum attischen Basentypus mit zwei skulpierten Tori und einem Trochilus, dessen untere Krümmung sehr weit ausschwingt, als wolle sie die gerundete Linie des Mauerfußes fortsetzen. Die Wülste trugen nicht auf der gesamten Länge Reliefschmuck, sondern nur

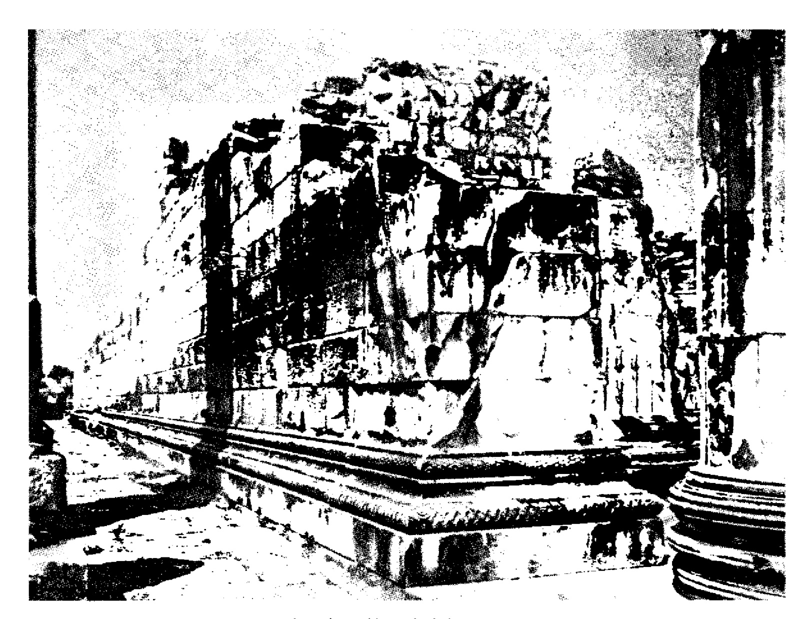


21 - Didyma, Apollon-Tempel, Ostfassade - Die Säulenhalle

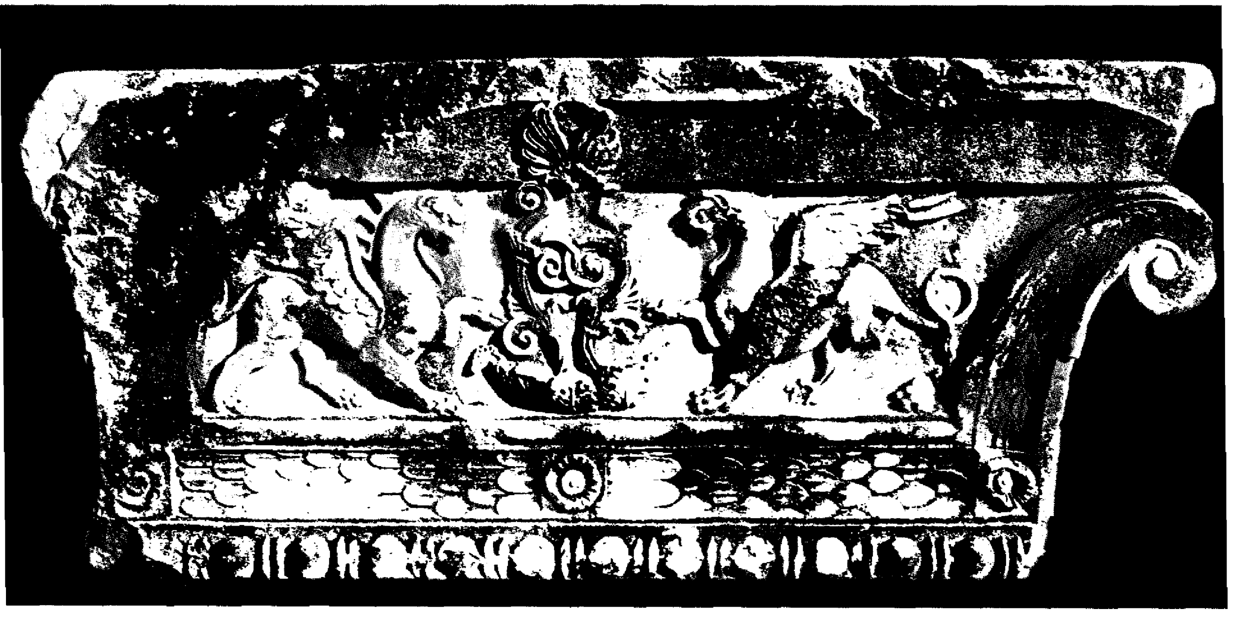
an den Anten und an der Rückwand des Dodekastylos; sie haben Teil an dieser auffälligen Verbindung von Dekormotiven.

Die gleiche Lebendigkeit erfüllt die oberen Partien, die Kapitelle ebenso wie das Gebälk und den Mauerabschluß. Über den Ecksäulen der Peristase verschwindet die äußere Volute hinter einer vorspringenden Greifenprotome, und im Halbschatten des Umgangs sind einigen Voluten die Büsten von Zeus, Apollon, Artemis oder Leto appliziert. Es sind die ersten systematischen Gestaltungen des figürlichen Kapitells in der griechischen Architektur, dessen Vorbild zweifellos orientalisch ist, dem Erfolg nach zu urteilen, den es in der häufig von phoinikisch-karthagischen Traditionen angeregten Baukunst Nordafrikas erringen sollte. Der Architrav war mit einem Ranken-Palmetten-Fries bekrönt. Lebendiger noch waren die Kapitelle der Pilaster, die die weiten Wandflächen im Inneren des Adyton gliederten. Diese breiten, im Verband mit der Mauer gearbeiteten und nur wenig aus der Fläche vorspringenden Pfeiler waren von einem ausladenden Kapitelltypus bekrönt, dem sogenannten ‹Sofa›-Kapitell, dessen elegantes Ausschwingen von den seitlichen Rahmenbändern bestimmt wird, die sich dann zu Voluten einrollen: Übernahme einer in der Peloponnes und in Sizilien schon in der Archaik bekannten Form in die hellenistische Bauplastik. Der Mittelteil wird völlig von den Arabesken einer kräftigen Ranke ausgefüllt, die sich mit den Windungen der Voluten und Rankensprossen bis in die Ecken hin ausbreiten. Die Kapitelle mit rein vegetabilischem Schmuck wechseln ab mit Kapitellen gleicher Form, bei denen sich das pflanzliche Motiv auf den Mittelteil beschränkt und zwei gegenständigen Fabelwesen – Löwen, Greifen, Chimären – als Stütze dient. Auch hier wird wieder ein orientalisches Motiv in einen

23 - Didyma, Apollon-Tempel - Wanddekor (Ausschnitt)



22 - Didyma, Apollon-Tempel - Südost-Ante (Ausschnitt)



24 - Didyma, Apollon-Tempel - Pilasterkapitell mit figürlichem Dekor

pittoresken Rahmen hellenistischer Prägung übertragen. Zwischen den Kapitellen verlief ein mit ähnlichen Tieren belebter Fries, und der Architrav trug an der Unter- und Oberkante herkömmliche Schmuckformen wie Eierstab und lesbisches Kyma.

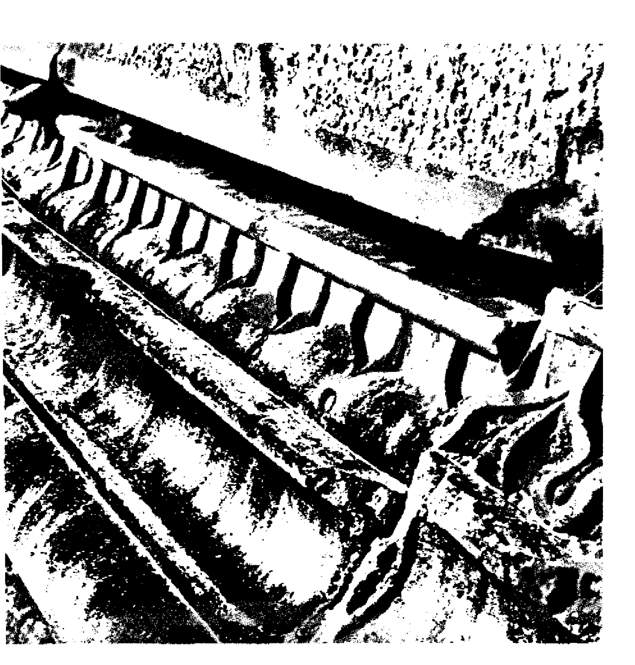
Die Bildhauer von Didyma haben es mit erstaunlicher Geschicklichkeit verstanden, das vielfältige dekorative Formengut zur Geltung zu bringen, das ihnen ein schon reichhaltiges, doch oft sehr spezielles Repertoire bot. Sie paßten es den architektonischen Rahmenlinien und Baugliedern an, die sich bei einem selbst aus dem üblichen Maßstab fallenden Denkmal ergaben. In der Folgezeit, im 2. und 1. Jahrhundert, und noch später bei den Bauten der Kaiserzeit beschränken sich die Gestalter der Bauornamentik auf das Programm von Didyma und schöpfen alle Möglichkeiten aus, die es ihnen bietet: achteckige Basen, figürliche Kapitelle, Rankenfriese, Rankenwerk mit einer vielfältigen Tierwelt, die auf verschiedene Bauteile übergreift (Pfeiler, Türstürze, Gewände usw.).

Das Mausoleum von Belevi läßt uns die Quellen dieser aus der Architektur des 4. Jahrhunderts abgeleiteten Motive erkennen; sie werden nun für sich gearbeitet und fast unabhängig von ihrem Bezug zu den einzelnen Baugliedern. Alles in Belevi ist Prunkarchitektur, da der Baublock gewachsener Fels ist, dessen Außenflächen so geglättet sind, daß ihnen der architektonische Schmuck vorgeblendet werden konnte. Die Bauornamentik kann sich von nun an im Geschmack der Zeit uneingeschränkt und in verschiedenster Weise entfalten. Das korinthische Kapitell von Belevi trägt nur ein Scheingebälk. Es ist dem der Tholos von Epidauros verwandt, aber mit fleischigeren, breiteren und stärker gezackten Blättern überzogen; das Gebälk zeigt die gleiche Vorliebe für einen etwas fleischigen, schwerfälligen Dekor, wie er den Fürsten entspricht, für die solche Bauten errichtet wurden. Vegetabilische Ornamentik überzieht den Fries, der in Epidauros nur aus einer ausgewogenen profilierten Hohlkehle bestand. Hier läßt eine starke Anhäufung von Palmetten und Lotosblüten, betont durch Spiralwindungen, im beginnenden 3. Jahrhundert die

26 - Didyma, Apollon-Tempel - Pilasterkapitell mit vegetabilischem Dekor (Ausschnitt)

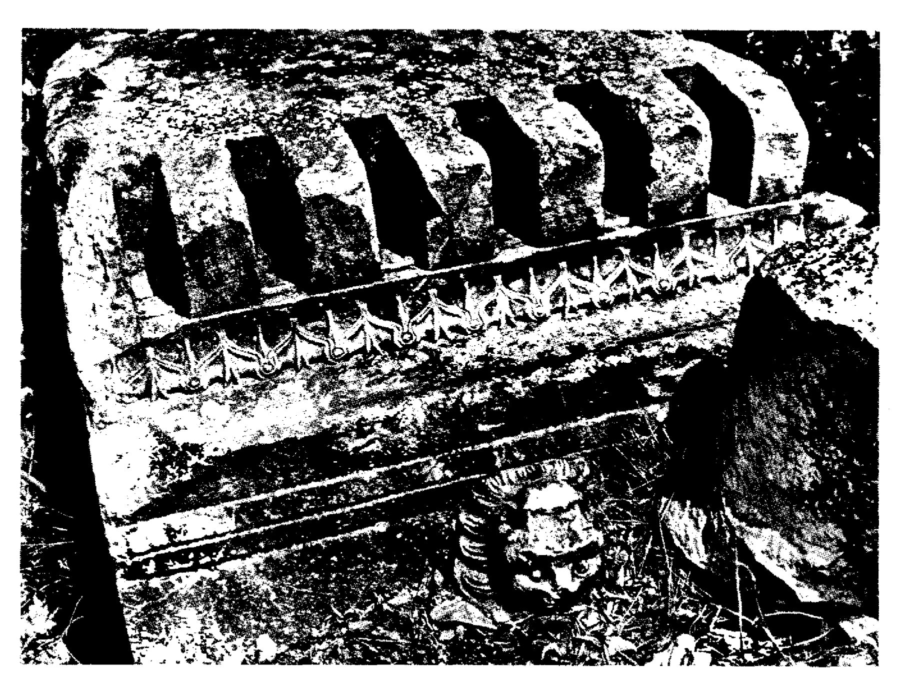


25 - Belevi, Heroon - Korinthisches Kapitell





27 und 28 - Belevi, Heroon - Zwei aufeinanderfolgende Bauzustände des Dekors der Krepis



29 - Belevi, Heroon - Block einer Traufleiste mit Zahnschnittdekor

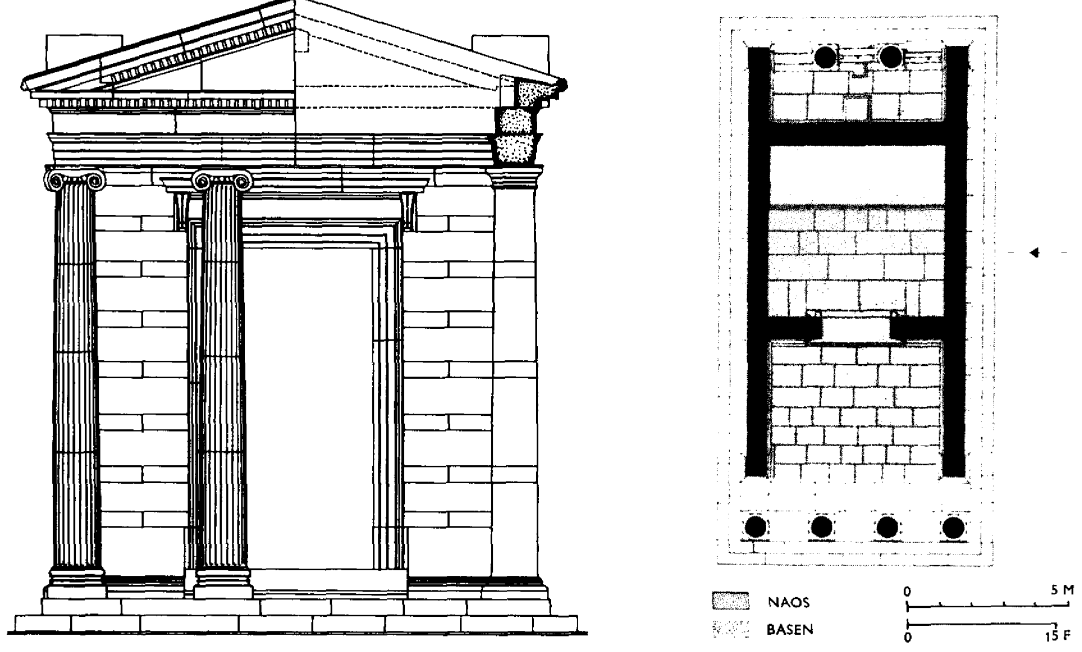
Rankenfriese vorausahnen und die gleiche Geisteshaltung wie in Didyma erkennen, wenn sie diese nicht erst angeregt hat; denn einer der ephesischen Baumeister, Paionios, hatte zunächst dem milesischen Architekten Daphnis bei der Zusammenstellung der Bauhütte des Didymeion zur Seite gestanden.

In Belevi ist auch der Unterbau der Mauern, die in großen Blöcken dem Fels als Verkleidung vorgeblendet sind, zu kräftigen Schmuckformen ausgestaltet, an denen sich, da sie nie vollendet wurden, der technische Ablauf verfolgen läßt. Bei den kaum begonnenen Profilen sind die Umrisse des lesbischen Kymation mit seinen gliedernden Knötchen mit dem Zirkel geschlagen, dann flach und grob vorgearbeitet; schließlich werden sie mit dem Meißel und zuletzt mit dem Spitzmeißel profiliert, bis sie mit den anderen, glatten Dekorteilen eine Einheit bilden, dem Torus und der Skotie, die schwach eingetieft ist, aber von zwei Stegen mit stark vorspringenden Kanten kräftig unterstrichen wird.

Die Unabhängigkeit und Selbständigkeit, die die hellenistische Architektur der Bauornamentik im Verhältnis zu den architektonischen und funktionellen Einzelgliedern einräumt, bringen eine weitreichende Freiheit gegenüber den traditionellen Regeln der Verwendung der Ordnungen mit sich und begründen zum großen Teil den Niedergang der Stilformen. Es ist fast überflüssig, zu wiederholen, daß in dieser Periode die Proportionen schlanker und gestreckter werden, daß die Formen an Kraft verlieren und nüchterner werden, daß sich die Flächen mehr entfalten als die Raumkörper. Das ist kein bloßes Fortführen von Tendenzen, die schon im 4. Jahrhundert zu erkennen sind, es ist kein zunehmendes Nachlassen der schöpferischen Impulse und der Technik. Vielmehr geht es in Wirklichkeit um eine vollkommen neue Ästhetik, deren theoretische Grundlagen von den Architekten des 3. und 2. Jahrhunderts formuliert worden sind, vor allem von Hermogenes aus Priene oder Alabanda, aus dem Gebiet des Mäanders, in dem die Bautätigkeit im Laufe der Jahrzehnte, die seiner Geburt in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts vorausgingen, in Blüte stand und Eigenständigkeit bewies.

Die Nachklänge seiner Vorstellungen sind durch die Kommentare Vitruvs auf uns gekommen, und seine architektonischen Werke lassen sich in den Bauten von Magnesia am Mäander erfassen, die ihm einhellig zugeschrieben werden.

Zunächst wandelt Hermogenes die ionischen Traditionen in den Grundrissen ab. Er behält zwar die Außengestaltung des Dipteros bei, der acht oder zehn Säulen an der Fassade besaß – wie die großen klassischen Tempel des Artemision in Ephesos oder des Heraion in Samos und später des Didymeion in Milet –, verzichtet aber auf die innere Säulenstellung und ändert indessen nichts an Umfang und Proportion der Cella. Es ist der Pseudodipteros, den Vitruv (III, 2, 6) folgendermaßen beschreibt: «Der Pseudodipteros wird aber so errichtet, daß an der Vorder- und Rückseite je acht Säulen sind, an den Seiten einschließlich Ecksäulen fünfzehn. Die Cellawände aber sollen an der Vorder- und Rückseite den vier mittleren Säulen an der Vorder- und Rückseite gegenüberliegen. So wird ringsum von den Wänden bis zu den äußersten Säulenreihen ein Zwischenraum von zwei Säulenabständen nebst der unteren Dicke einer Säule sein. Ein Beispiel gibt es in Rom hierfür nicht, aber in Magnesia gibt es den Tempel der Artemis, der von Hermogenes aus Alabanda erbaut ist.» Später (III, 3, 8) bei der Behandlung der Tempelaufrisse, kommt Vitruv auf die Neuschöpfungen des Hermogenes und seine Theorien über die Proportionen zurück. Hermogenes wollte, dem römischen Autor zufolge, damit den Arbeitsaufwand und die Kosten verringern und doch die Außenansicht und den sichtbaren Raumkörper des herkömmlichen Dipterostempels beibehalten; darüber hinaus, immer aus praktischen Erwägungen, konstruierte er einen weitaus breiteren Wandelgang und ein geräumigeres Refugium für die Gläubigen und Pilger bei Regen. Hier gibt sich Vitruv, der mehr Ingenieur als Architekt war, als Praktiker zu erkennen, dem der Wandel einer Ästhetik entgeht, die die Neugestaltungen, die im Grundriß



30 und 31 - Magnesia am Mäander, Tempel des Zeus Sosipolis - Querschnitt und Grundriß

zum Ausdruck kommen, auf die Aufrisse und Proportionen überträgt. Sie streben im Aufriß ein Wechselspiel von Raum und Masse an, das dem freizügigen und luftigen Umgang entspricht. Das Ziel versucht man durch Höherführen der Säule und Erweiterung des Jochs in Höhe und Breite zu erreichen. Hermogenes hat diese Beziehungen mit einer Definition der Typen der Säulenstellungen dargelegt. Von den engsten bis zu den weitesten Proportionen gibt es das pyknostyle Interkolumnium, das das $1^1/_2$-fache des unteren Säulendurchmessers ausmacht, das etwas weitere systyle mit einem Verhältnis von 2 : 1, das noch weiter gespannte diastyle mit einer Relation von 3 : 1, bei dem die Tragfähigkeit des Architravs schon gefährdet ist, und schließlich das aerostyle mit einem Verhältnis von $3^1/_2$: 1, bei dem der Architrav nicht mehr aus Stein sein darf, sondern, wie Vitruv erläutert, aus einem Holzbalken bestehen muß, da die Spannweite zu groß ist. Hermogenes hat als Zwischenlösung das eustyle Interkolumnium gewählt und angewandt, das mit einer größeren Breite als in der Klassik einem Verhältnis von 1 : $2^1/_4$ bei einer Säulenhöhe von 1 : $9^1/_2$ entspricht.

Die Gründe für diese Abwandlungen sind nicht allein praktischer Art; sie folgen einer neuen Architekturauffassung, nach der die plastischen Effekte mit den malerischen Bestrebungen wetteifern und bei der es nicht mehr ausschließlich um die mathematisch-proportionierende Gliederung der Körpergefüge geht, sondern um den Bezug von freiem und ausgefülltem Raum, um Übergänge von Licht und Schatten, bei der Entwurf und Wirkung der Tiefenperspektive über das Zusammenspiel von Masse und Volumen dominieren. In dieser Ästhetik gewinnt der gemalte oder skulpierte Dekor an Umfang und Bedeutung, Farbe und Zeichnung treten neben den rein architektonischen Belangen als Gestaltungsmöglichkeiten auf, drängen sich manchmal sogar in den Vordergrund und überwiegen – daher die Prunkbauten oder auch die Scheinarchitekturen aus Stuck und Malerei. Die hellenistische Zeit gehört zu den Epochen der Architekturgeschichte,



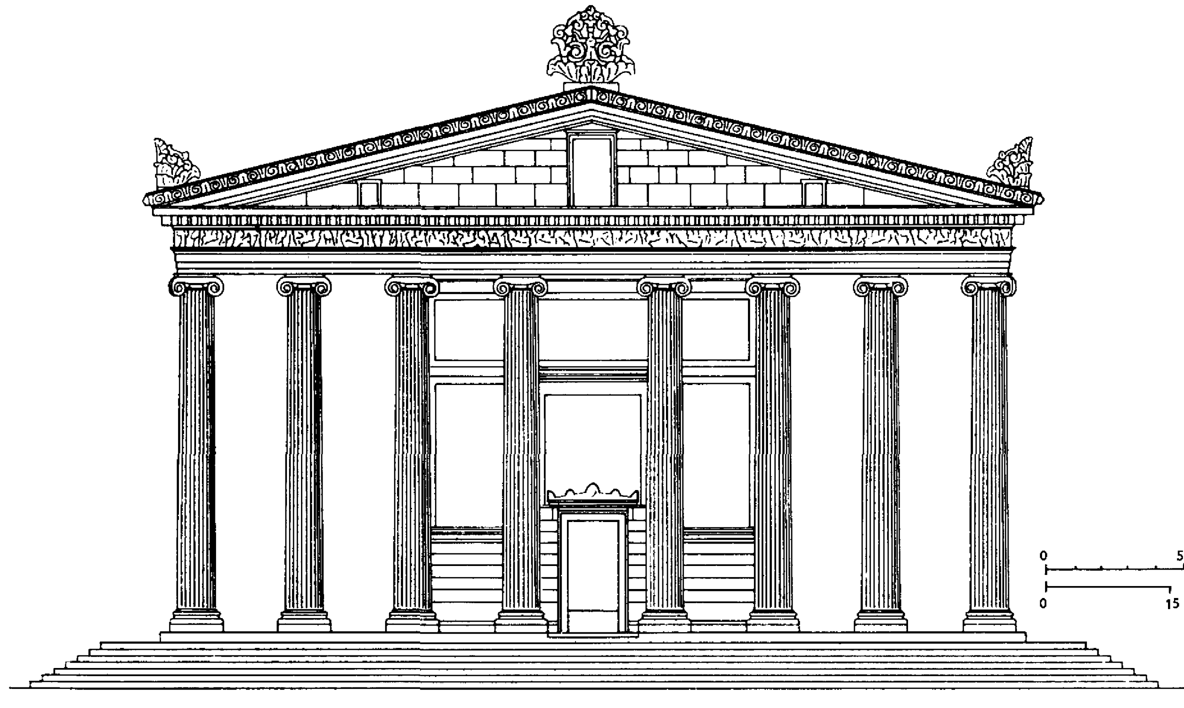
32 - Magnesia am Mäander, Tempel des Zeus Sosipolis - Fassade - Berlin

in denen sich Monumentalkunst eng mit Plastik und Malerei verbindet und sich ihnen gelegentlich unterordnet.

Wir haben das Glück, in den Denkmälern selbst die Verwirklichung der Theorien des Hermogenes erfassen zu können, da bei Grabungen die Überreste der Bauten von Magnesia am Mäander zutage gefördert wurden, die in den Augen der Antike als die vollkommene Realisation der neuen Prinzipien erschienen.

Die in den Staatlichen Museen zu Berlin rekonstruierte Fassade des Tempels des Zeus Sosipolis, der auf der Agora in Magnesia am Mäander gestanden hatte, gibt eine Vorstellung von den theoretischen Systemen des Hermogenes. Es handelt sich um eine prostyle Fassade mit vier Säulen vor einem sehr tiefen Pronaos, der die gleichen Proportionen hat wie die Cella und einem engen Opisthodom mit zwei Säulen *in antis* gegenübersteht (Verhältnis 2 : 2 : 1 zwischen den drei Räumen im Grundriß). Das nahezu quadratische Schema des Pronaos (6,55 m Breite, 6,53 m Tiefe) ist an der Front wiederholt (Säulenhöhe 6,30 m, Breite zwischen den Seitenachsen 6,53 m). Sie erhebt sich auf einer ionischen Krepis von fünf Stufen, die leichter wirken als die traditionellen drei Stufen in Griechenland selbst, und die Maßverhältnisse der Anordnung sind eustyl; die Säulenhöhe (6,30 m) steht zum unteren Durchmesser (0,66 m) im Verhältnis von $1 : 9^1/_2$, während das Interkolumnium $1 : 2^1/_4$ ausmacht. Ein Gleichgewicht zwischen den rein ionischen Traditionen und den attischen Zügen der Ordnung ist angestrebt. Wenn auch die Säulenbasen noch das kleinasiatische Profil mit kanneliertem Torus über zwei Hohlkehlen mit Astragal aufweisen, sind doch die Profile am Maueransatz mit doppeltem Torus und Skotie attisch. Das Gebälk verbindet den in Attika üblich gewordenen Fries mit dem für Ionien typischen Zahnschnitt; dieser wird sogar bis unter das Giebelgesims hinausgezogen. Das Kapitell liegt überflach unter dem Architrav, nur das stark ausgeprägte Volutenmotiv zeichnet sich deutlich ab. Damit sind alle strukturellen und dekorativen Grundzüge zusammengefaßt, die in der neuen Proportionierung, nach dem Zeugnis des Hermogenes selbst, die Überlegenheit der hellenistischen ionischen Ordnung sichern.

Der Zeus-Tempel wurde zweifelsohne im Laufe der ersten beiden Jahrzehnte des 2. Jahrhunderts errichtet; später wurde er von einer Säulenstellung umschlossen, die als integrierter Teil des Stadtplans die große Agora der neuen Stadt umgab. Sie war topographisch und architektonisch dem Heiligtum der Artemis Leukophryene angegliedert, das ebenfalls hellenistische Prägung verrät. In einem weiten Säulenhof, dessen ursprüngliche und später beibehaltene Orientierung sich nicht in den rechtwinkligen Stadtplan einfügt, wurde der Tempel nach den Richtlinien des Hermogenes und zweifellos von dem Baumeister aus Alabanda selbst aufgeführt, obwohl der Bau um einiges später erfolgt zu sein scheint als der des Tempels auf der Agora. Dennoch ist es nicht undenkbar, die Errichtung der beiden Bauten im Abstand von etwa fünfundzwanzig oder dreißig Jahren demselben Architekten zuzuschreiben. Der Grundriß zeigt eine genaue Anwendung der Definition des Pseudodipteros. Auf einem siebenstufigen Unterbau erhebt sich eine Ringhalle von 8×15 Säulen, die etwa die gleichen Maßverhältnisse haben wie die des Zeus-Tempels; die Jochbreite (12 Fuß) bildet den Modulus, der das gesamte Schema, in das sich der Grundriß gliedert, bestimmt; die Galerie besteht in der Breite aus zwei Moduli; die Tiefe des Pronaos entspricht vier Jochen, das ist die gleiche wie die der Cella und die doppelte des Opisthodom. Damit ergibt sich das nämliche Verhältnis von 2 : 2 : 1 wie beim Grundriß des Zeus-Tempels. Die Breite der Cella hält sich an die vier Joche der Front, wie Hermogenes es festgelegt hat, und alle Flächen stehen in Beziehung zu dem aus der Jochbreite abgeleiteten Grundmaß. Am Gebälk hat der Fries einen skulpierten Dekor erhalten und ist wie beim Zeus-Tempel von einem Zahnschnitt bekrönt, der sich allerdings nicht bis unter das Geison der Giebel fortsetzt. Eine auch andernorts bekannte Gliederung fällt hier auf: in das Giebelfeld der Front ist über dem verbreiterten Mitteljoch eine große Öffnung gebrochen; die gleiche Anordnung wiederholt sich in der Achse des zweiten und des sechsten Jochs. Zweifellos müssen diese Eigenheiten mit der Innengliederung

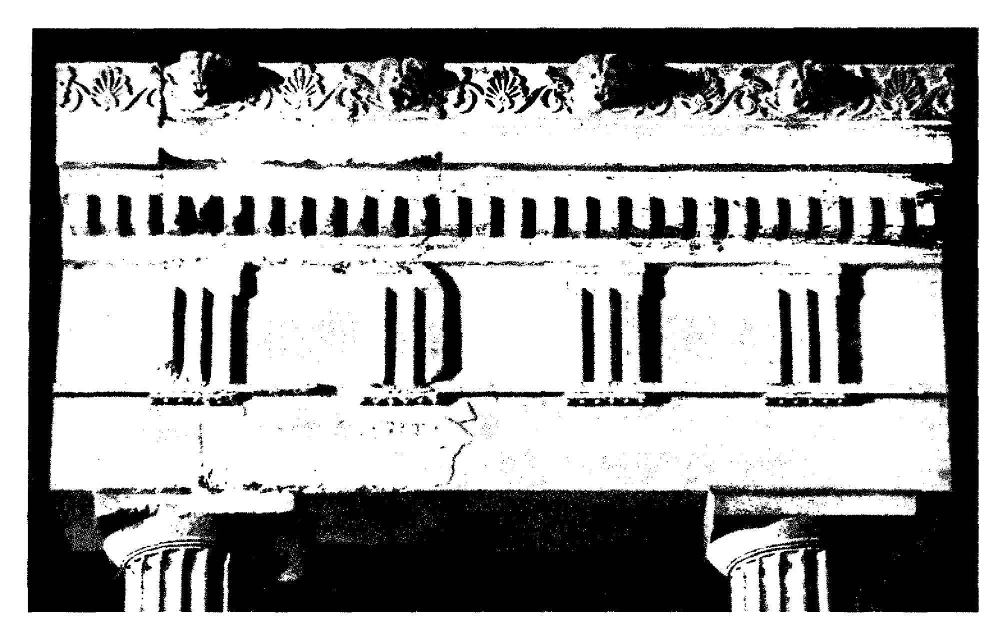


33 - Magnesia am Mäander, Tempel der Artemis Leukophryene - Rekonstruktion der Fassade

der Cella in Verbindung gebracht werden, deren zwei sehr eng stehende Säulenreihen das Vorhandensein eines Dachaufsatzes nahelegen. Die Tiefe des Pronaos, die Trennwand zwischen Cella und Opisthodom erforderten eine Beleuchtung der Innenräume, vor allem der mittleren Halle im Zusammenhang mit der Art der Riten und Zeremonien des Kults. Außerdem machten die systematische Bemühung um eine weitgehende Leichtigkeit bei der Proportionierung der Säulenstellung und die Verbreiterung der Interkolumnien, besonders des Mitteljochs, die Entlastung des Gebälks und Giebels erforderlich.

Hermogenes erscheint damit als der wahre Neuerer und Theoretiker der hellenistischen Architektur; der beherrschende Einfluß der alten Tempel von Ephesos wie von Didyma und die Lebenskraft der klassischen Tradition hatten die Änderung der Architekturauffassung durch eine neue Ästhetik bis zum beginnenden 2. Jahrhundert hinausgezögert.

Im sakralen Bereich sind den Schöpfungen von Magnesia als eine einheitliche Gruppe – weil sie auf den gleichen Prinzipien basieren – noch der Tempel des Apollon Smintheus in Chrysa in der Troas, der des Dionysos in Teos, den die vitruvische Überlieferung ebenfalls dem Meister von Alabanda zuschreibt, das Hekataion von Lagina in Karien und der Apollon-Tempel von Alabanda hinzuzurechnen. Sie wurden alle im Laufe des 2. Jahrhunderts nach dem Plan des Pseudodipteros errichtet, seien sie in der ionischen Ordnung gehalten (Magnesia, Smintheus, Teos), in der korinthischen (Lagina) oder auch in der dorischen (Alabanda). Alle haben sie eine Front mit acht Säulen, einen tiefen Pronaos, doch die Rückseiten zeigen Abweichungen: bald ist der schmale Opisthodom der Tempel von Magnesia beibehalten (Chrysa), bald auch weggefallen (Lagina, Alabanda), woraus sich Schwankungen bei der Säulenzahl der Langseiten ergeben (14 Säulen in Chrysa, 11 im Hekataion von Lagina, 13 in Alabanda).



34 - Priene, Agora, nördliche Stoa - Gebälk (Ausschnitt) - Berlin

Das Verlangen nach aufgelockerten Räumen, das Bemühen, den Formen Leichtigkeit und den Kolonnaden Luftigkeit zu verleihen, das Bestreben, Gegensätze von Licht und Schatten in einer eher malerischen als plastischen Perspektive zu schaffen, führen zu einer großen Freizügigkeit im Gebrauch von Formen- und Stilmöglichkeiten und rufen Verbindungen hervor, die den klassischen Leitsätzen wenig entsprechen.

Das Gebälk des Athena-Tempels in Priene trägt schon die Züge der neuen Gesinnung; die Bauornamentik gewinnt an Raum und unterteilt die Bauglieder klar, wie etwa die selbständige Steinschicht über dem Architrav, bei der der Eierstab eine ungewöhnliche Höhe erreicht hat; das Motiv wiederholt sich über dem Zahnschnitt, wo es durch eine Kehle und einen Perlstab unterstrichen ist. Das Gebälk wird dann von der hohen Sima bekrönt, deren Rinnleiste mit üppigen Ranken geschmückt ist, aus denen die ausdrucksstarken Löwenköpfe der Wasserspeier hervorwachsen.

In den Bauten der Schule des Hermogenes vermischen sich die Stile, und die Bauornamentik entfaltet sich weiter. Schon bei der Fassade des Tempels des Zeus Sosipolis haben wir auf das Übergreifen des Zahnschnitts auf den Bereich unter den Giebelgesimsen hingewiesen; das Gebälk besteht von nun an regelmäßig aus der Verbindung von Fries und Zahnschnitt, der sogar in das dorische Gebälk eingeführt wird. Die dorischen Kolonnaden unterhalb der Athena-Terrasse entlang der Agora von Priene tragen ein Kompositgebälk. Über dem Architrav und dem von einer glatten Taenia abgegrenzten Triglyphenfries ruht ein Block mit Zahnschnitt und einem Geison, dessen Unterseite ionisch ist und dessen oberes Profil sich von der dorischen Via herleitet; die Sima zeigt die Trockenheit der Dekormotive wie Ranken und Löwenköpfe, die sich in den Bauten des ausgehenden 2. oder beginnenden 1. Jahrhunderts finden.



35 - Priene, Athena-Tempel - Gebälk (Ausschnitt) - Berlin

Die Vermischung der Dekors bringt eine Verwirrung der Proportionen mit sich: über den breiten, von schlanken dorischen oder ionischen Säulen gebildeten Jochen erstreckt sich der Fries, die Triglyphen und Metopen werden zahlreicher; in den riesigen Stoai von Pergamon verdrängt im 3. Jahrhundert eine Abfolge von drei oder vier Metopen pro Joch die im voraufgegangenen Jahrhundert regelmäßig bezeugte Anordnung von zwei Metopen. Wiederum in Pergamon trägt der Tempel an der Agora ein Gebälk mit Triglyphen über Säulen mit dorischem Kapitell, aber ionischer Kannelierung und Basis. Der Architrav hat eine ionische Innenseite mit zwei Faszien, während die Außenseite mit einer stark vorspringenden Taenia dorisch ist. Bei den

Säulenhallen am Athena-Tempel in Pergamon tragen die ionischen Säulen des Obergeschosses einen ionischen Architrav unter einem Triglyphenfries, bei dem fünf Metopen auf ein Joch treffen. Beim Buleuterion von Milet geht man gar so weit, den Echinus des dorischen Kapitells mit dem der ionischen Ordnung angehörenden Eierstab zu schmücken. Die Stilverflechtung greift um sich und kündigt alle Varianten der Kompositkapitelle römischer Zeit an.

Auf dem Gebiet des Formenschatzes erfährt die Architektur des 2. und 1. Jahrhunderts eine Bereicherung: die Anwendung von Bogen und Gewölbe. Auch dazu hatte das 4. Jahrhundert im Osten wie im Westen den Weg bereitet. Die großartige Porta Rosa in Velia, die rundbogig eingewölbten makedonischen Grabräume und die Bogeneingänge des Theaters von Alinda lassen die herrlichen Schöpfungen der Folgezeit vorausahnen. Heute sind die Eingänge und die Krypta des Nekromanteion von Ephyra bekannt. Der Bau aus einem groben und mächtigen Quaderverband, dessen Blöcke ein polygonales Muster in mehr oder weniger regelmäßigen Lagen bilden, umfaßt im Erdgeschoß Räume, bei denen die Türen schon rundbogig mit zugeschnittenem Schlußstein gearbeitet sind; es ist erstaunlich, festzustellen, daß sogar dort, wo ein mächtiger Block einen horizontalen Türsturz bildet, die darüberliegenden Schichten für ihn zu einem Entlastungsbogen angeordnet sind, der einer in der römischen Architektur häufigen Technik entspricht, aber auch den griechischen Baumeistern bekannt war. In der Krypta ist die Verbindung von Bogen und Gewölbe am geschicktesten angewendet. Der unterirdische Raum ist mit einem Tonnengewölbe eingedeckt, das von einer Reihe von Bogen aus Keilsteinen getragen wird, die das Gerüst der Wölbung bilden; die Bogenblöcke stehen nicht im Verband mit den Lagen, die sie stützen.

Die Verwendung von Bogen erfüllt einen doppelten Zweck: als Schmuck- und als Nutzeffekt. In der ersten Funktion kann der Bogen – seit dem 2. Jahrhundert, wie einer der Zugänge zum Theater des Letoon in Xanthos beweist – mit dem gewohnten Motiv des Dreieckgiebels verbunden werden, das architektonisch zu einer Säulenordnung gehört, aber von den hellenistischen Baumeistern zu einem einfachen, applizierten Dekormotiv abgewandelt wird, das zu der übrigen Gliederung in keiner Beziehung steht. Auch hier sollten die römischen Architekten einer hellenistischen Erfindung zum entscheidenden Durchbruch verhelfen.

Bei unterirdischen Bauten konnte die hellenistische Epoche bald die Eindeckungen mit Gurtbogen durch parallel verlaufende Bogen ersetzen, die die Deckenplatten oder einen Gußmauerboden trugen. Einige Zisternen in Delos, vor allem die Zisterne beim Theater, veranschaulichen den Übergang von einem Typus zum anderen; die Bogen setzen über gemauerten Pilastern an, die in die Seitenwände eingelassen sind. Sie tragen Trennwände aus großen Schieferplatten, über denen die Eindeckungen lagen. Das gleiche Prinzip wurde auch im Adyton des Apollon-Tempels in Klaros angewendet, als es im Laufe der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. verändert und umgestaltet wurde. Hier wurde die Anlage der Bogen in die schon vorhandenen Räume hineingesetzt, deren ursprüngliche Gestalt ein Brand verwüstet hatte. Die Bogen gehen direkt von einem die Bodenplatten kaum überragenden Sims aus und entfalten sich in einem einzigen Schwung, ohne sich auf einen Längspfeiler zu stützen. Herrlich ist das Aufstreben einer Bogenkonstruktion, die sich auf die Grundzüge beschränkt und ermöglicht, den Innenraum einer Halle von mehr als 6 m Breite zu überspannen.

Die Meisterschaft der Architekten bekundet sich in den pergamenischen Gewölben, sei es in Pergamon selbst, sei es in den von den Bauhütten der Attaliden in den Heiligtümern oder Städten der griechischen Welt errichteten Bauten. In Pergamon erhält der Eingang der Gymnasien, der von der Straße zur unteren und mittleren Terrasse führt, die Form einer unterirdischen Treppe mit zwei rechtwinklig aneinanderstoßenden, eingewölbten Läufen; sie haben eine verschiedene Scheitelhöhe, womit die Schwierigkeiten, die sich beim Aufeinandertreffen zweier Tonnen ergeben, umgangen sind. Dem Problem ist man bei der Anlage der Terrasse Attalos' I. in Delphi

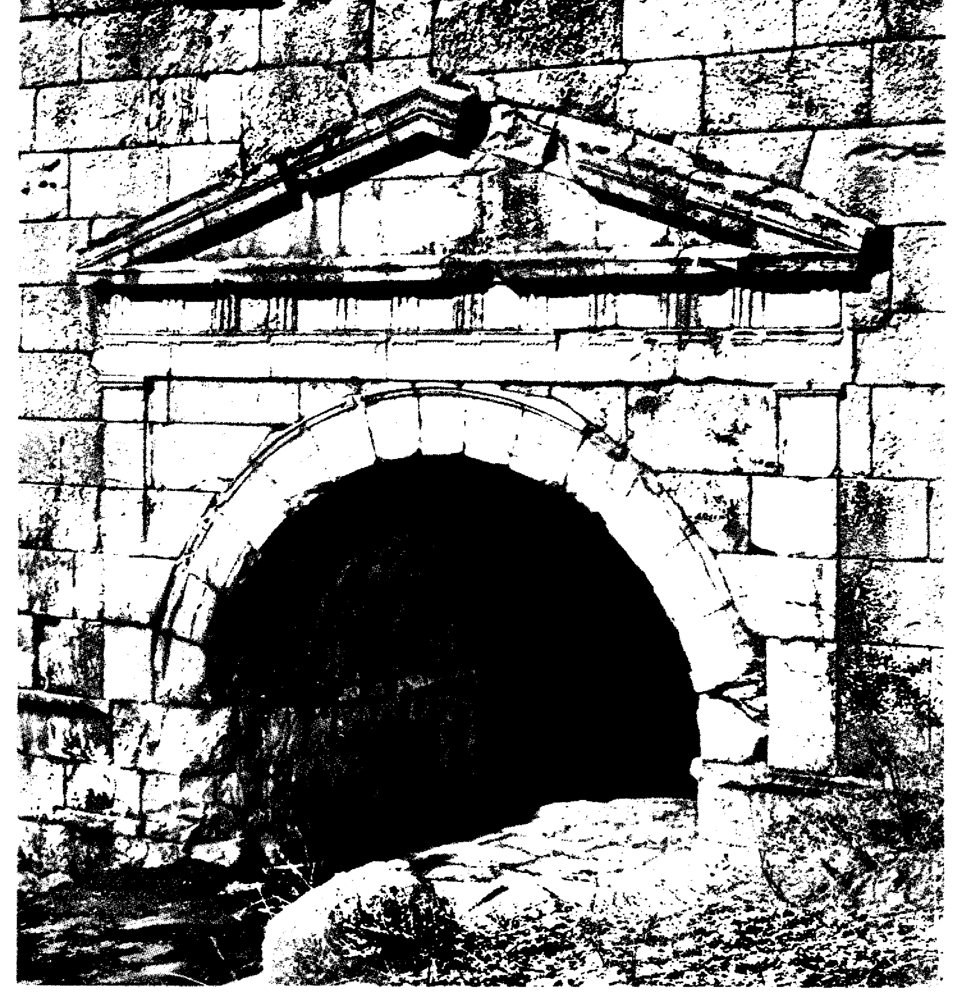
36 - Ephyra, Nekromanteion - Innensäle



37 - Ephyra, Nekromanteion - Eingang

38 - Ephyra, Nekromanteion - Unterirdischer gewölbter Saal





39 - Xanthos, Theater des Letoon - Zugangstor

nicht ausgewichen. Vor der Portikus und unter der Terrasse haben die Architekten eine dreischiffige unterirdische Exedra errichtet, die sich an einen auf der pergamenischen Akropolis und später in vielen kleinasiatischen Städten bekannten Typus anschließt. Zwei parallele Schiffe öffnen sich auf die unterhalb der Terrasse vorbeiführende Straße, das dritte verbindet sie an der anderen Seite. Das Eindecken erfolgt durch Tonnen, die im rückspringenden Winkel mit einem Zwickelbogen und im vorspringenden Winkel mit einem Kreuzgratgewölbe aufeinandertreffen. Das Zögern des Erbauers zeigt sich im sorgfältigen Zuschnitt der Keilsteine, die die Übergänge zwischen den Tonnen gewährleisten und die fast alle ineinander übergreifen, was die Festigkeit der Gewölbe verstärkt, aber die Gefahr von Rissen vergrößert. Das ändert nichts daran, daß die pergamenischen Baumeister seit dem ausgehenden 3. Jahrhundert die Schwierigkeiten der anspruchsvollsten Gewölbe lösten, die bis in römische Zeit außergewöhnliche Beispiele blieben.



40 - Delos - Zisterne beim Theater

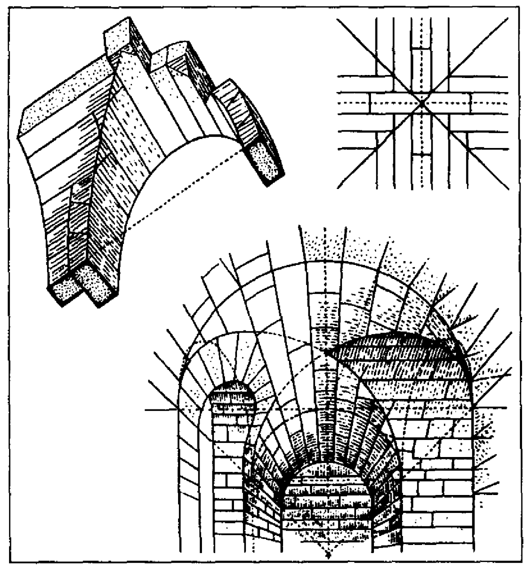
Es ist nicht ausgeschlossen, daß die pergamenischen Architekten auch kreisförmige Wölbungssysteme erprobt haben, deren erste Ansätze Versuche zur Errichtung von Kuppeln nach sich zogen. Eine Zisterne der pergamenischen Akropolis enthält einen Mittelpfeiler, der wahrscheinlich eine zentrale Kreisscheibe trug, auf die die Deckplatten zuliefen, obwohl auch eine Reihe konzentrischer Bogen, die auf diesem Pfeiler auflagen, nicht auszuschließen ist. Die Grabungen brachten nicht genügend Einzelteile zutage. Die erste Lösung würde der entsprechen, die Andronikos für die Athener Uhr wählte, die heute als ‹Turm der Winde› bekannt ist. Die Eindeckung besteht aus einem Verband von Platten, die sich in einer zentralen Kreisplatte zusammenschließen. Zahlreiche kleine Gebäude, Rotunden oder Tholoi, zeigten diesen Deckentypus, zu dem am Ende der hellenistischen Epoche monolithische Kuppeln hinzutraten.

Die innere Verschiebung der hellenistischen Architektur hin zum Bemühen um plastische und malerische Wirkungen mußte dazu führen, daß der Bauplastik mehr Raum zugestanden wurde. Der attische Fries setzt sich bei den Ioniern durch; Hermogenes selbst verwendet ihn beim

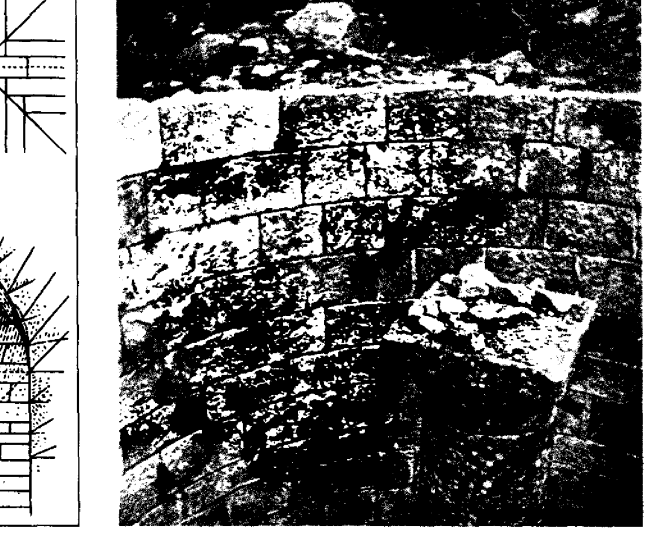
42 - Klaros, Apollon-Tempel, Adyton - Die Gewölbebogen (Ausschnitt)

41 - Klaros, Apollon-Tempel, Adyton - Gewölbtes Tor





43 - Pergamon, Zugangstreppe zu den Gymnasien - Zeichnung der Gewölbebogen



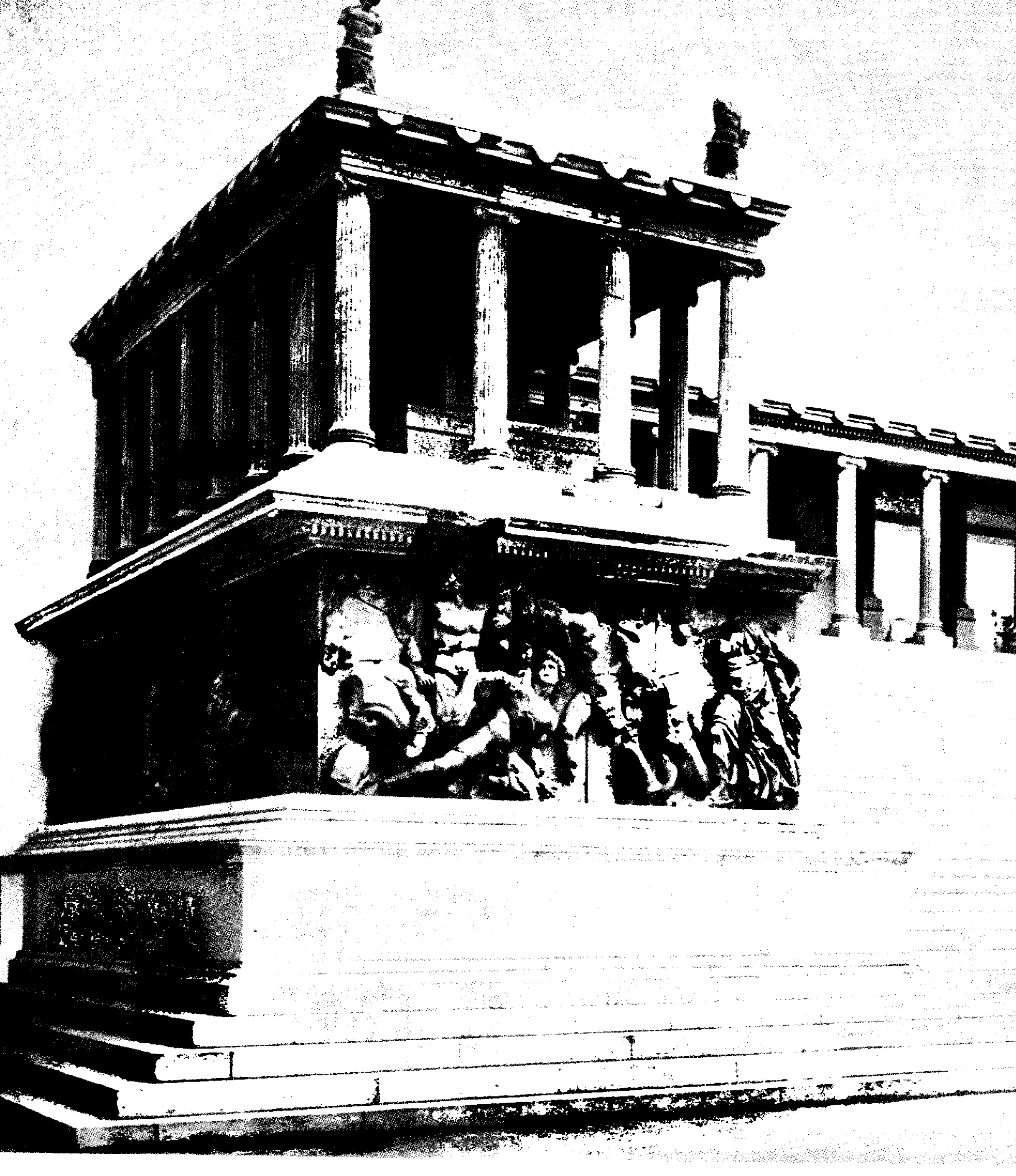
44 - Pergamon, Akropolis - Zisterne (Ausschnitt)

Gebälk des Tempels in Magnesia. Doch die zwischen architektonischer Struktur und plastischem Formengut angestrebten Beziehungen sind unterschiedlich. Man verbindet Kolonnade und Plastik; dabei dient die erste der zweiten als unterstreichender Rahmen, diese dagegen belebt die leeren Flächen der Joche. Ein Vorbild war schon im frühen 4. Jahrhundert mit dem Nereiden-Monument in Xanthos gegeben, bei dem mehr aus religiösen und lokalen als aus ästhetischen Gründen eine Gruppe von Statuen im Wechsel mit den ionischen Säulen auf dem Sockel des Grabmals angeordnet war. Wir kennen die Fülle, mit der die berühmten Bildhauer und Baumeister des 4. Jahrhunderts – Pytheos, Skopas, Bryaxis – einen vergleichbaren Teil des prächtigen Grabmonuments des Maussollos ausgestattet haben. Die von den Friesen unabhängigen Figurengruppen sind so reichhaltig, daß sie immer wieder Schwierigkeiten bei der Einordnung in die verschiedenen Rekonstruktionsversuche aufwerfen.

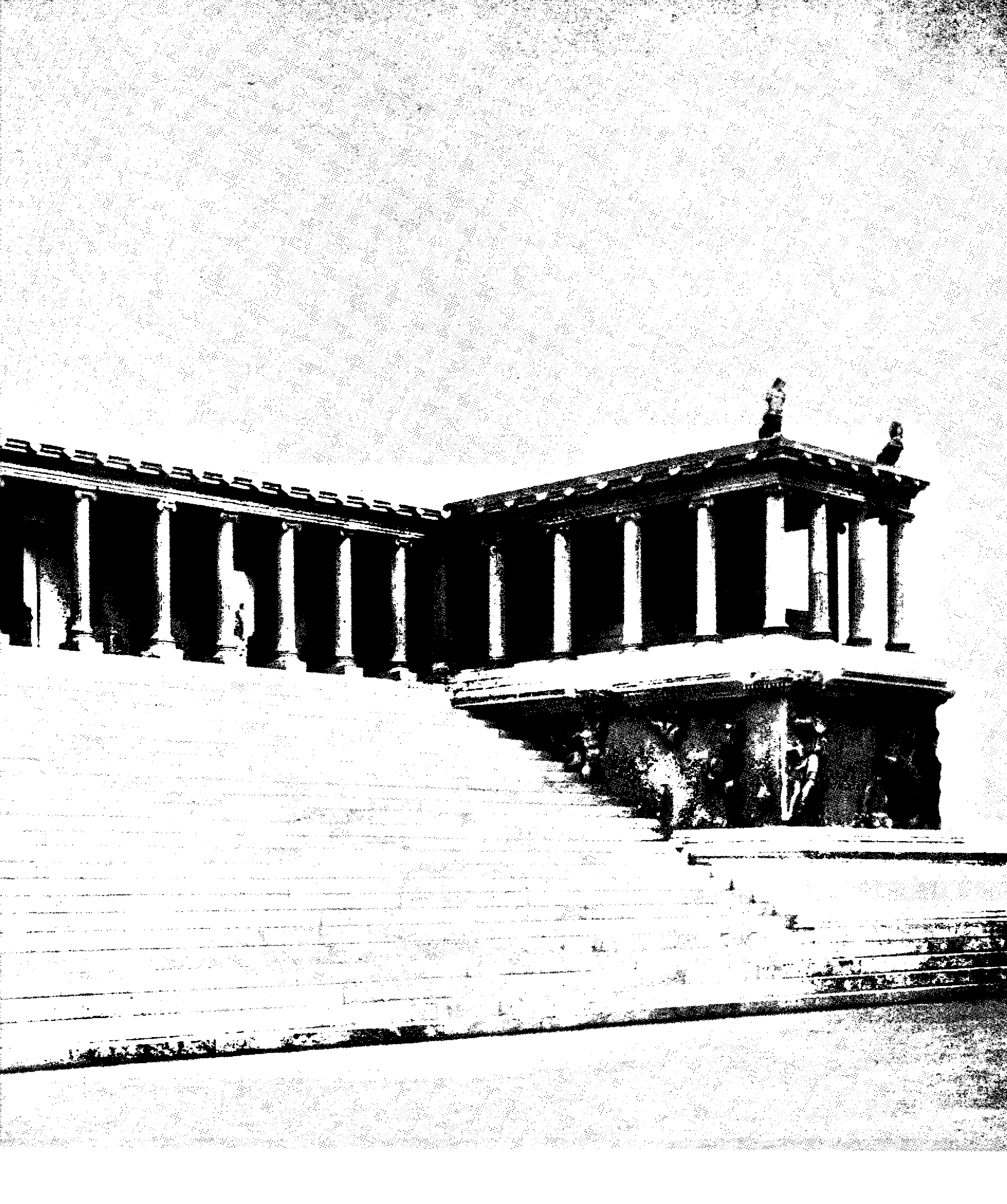
Neben der Sepulkralkunst haben die Monumentalaltäre der ionischen Tradition mit der Verbindung von Kolonnaden und Figurengruppen eine völlig neue Entfaltungsmöglichkeit gefunden. Der berühmteste und auch komplizierteste ist der Große Altar von Pergamon, dessen Rekonstruktion den Glanzpunkt der Staatlichen Museen von Berlin bildet; sie wurde ermöglicht durch Carl Humanns Entdeckung der skulpierten und architektonischen Bauglieder in der byzantinischen Befestigungsmauer, in die sie als willkommenes Baumaterial eingefügt waren. Der nach ionischer Tradition auf einem gewaltigen Stufenunterbau errichtete Altartisch war hier mit einem monumentalen Baukomplex verschmolzen; er erhob sich auf einem an drei Seiten von einer Mauer und einer äußeren Kolonnade umschlossenen Sockel, dessen Flügel sich als Einfassung einer mächtigen Freitreppe vorschoben, die von Westen her zu der Plattform aufstieg *(vgl. Abb. 404 und 405)*. Die Säulenreihen ragten über einem hohen, dreigeteilten Postament auf: einer fünfstufigen, fast quadratischen Krepis (36,44 × 34,20 m), einem Unterbau aus glatten Orthostaten,

45 - Athen, ‹Turm der Winde› - Eindeckung





46 - Pergamon, Großer Altar - Gesamtansicht - Berlin



deren profilierte Bekrönung die Basis des berühmten Frieses bildete, einer der eindrucksvollsten Schöpfungen der pergamenischen Bildhauerwerkstätten. Er war nahezu 120 m lang und 2,28 m hoch und zeigte die aneinandergereihten Szenen der Gigantenschlacht. Auf der Wand, die den eigentlichen Altar umschloß, stellte ein Fries den Telephos-Mythos dar. Götter- oder Allegorienstatuen standen in den Jochen, die sich auf die Freitreppe zu öffneten, oder bekrönten vielleicht auch die östliche Säulenhalle und hoben sie damit mehr als Abschluß des Gesamtkomplexes heraus.

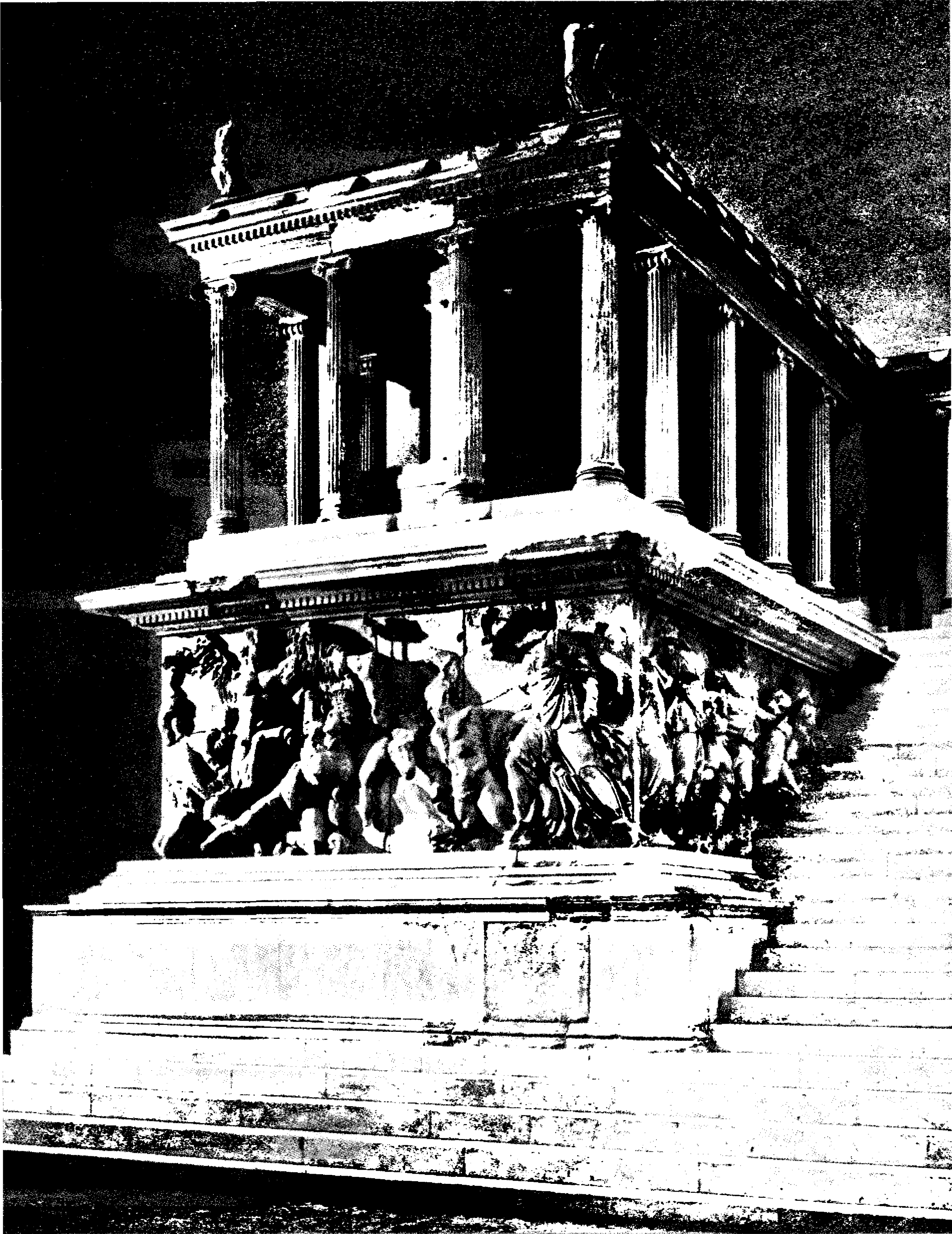
Dieses Werk Eumenes' II. (197–159 v. Chr.), das Zeus und Athena geweiht war, also dem Pantheon der pergamenischen Gottheiten, diente anderen, etwas späteren Bauten in Priene und Magnesia am Mäander als Vorbild. In Magnesia wurde in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts im Artemis-Heiligtum vor dem Tempel des Hermogenes ein Altar mit gleichem Plan wie in Pergamon, aber in kleinerem Maßstab errichtet *(vgl. Abb. 401–403)*. Auf einem Sockel von 15,80 × 23,10 m stand der von einer ionischen Anlage umschlossene Altartisch. Nach Westen zu besaß der Bau eine Portikus mit Flügeln, an der Langseite im Osten und an den Schmalseiten eine Wand mit eingebundenen Säulen. Wie in Pergamon rahmten zwei Wangen die monumentale Treppe, die zum Sockel hinaufführte. Das Postament, das die Säulenstellung trug, war nicht mit Reliefs geschmückt, aber eine Reihe vollplastischer Figuren stand an der Front und an den Schmalseiten in den Jochen der Säulenhalle. Diese derart in den Bauten des 2. Jahrhunderts erprobte Anlage bildet den Ausgangspunkt für das in der Folgezeit so verbreitete Motiv der Nische in einer Architekturfassade aus Säulen und Giebeln, die ein Götter- oder Menschenbild umschließt und als eigenständiges Bauglied die Fassaden von Bühnenhäusern, Nymphäen und Palästen in der römischen Architektur beleben sollte. In den hellenistischen Anlagen treten Einzelheiten hervor, die sich später zu selbständigen Dekormotiven verwandeln und die Verbindung zu ihrer ursprünglichen architektonischen Aufgabe völlig verlieren.

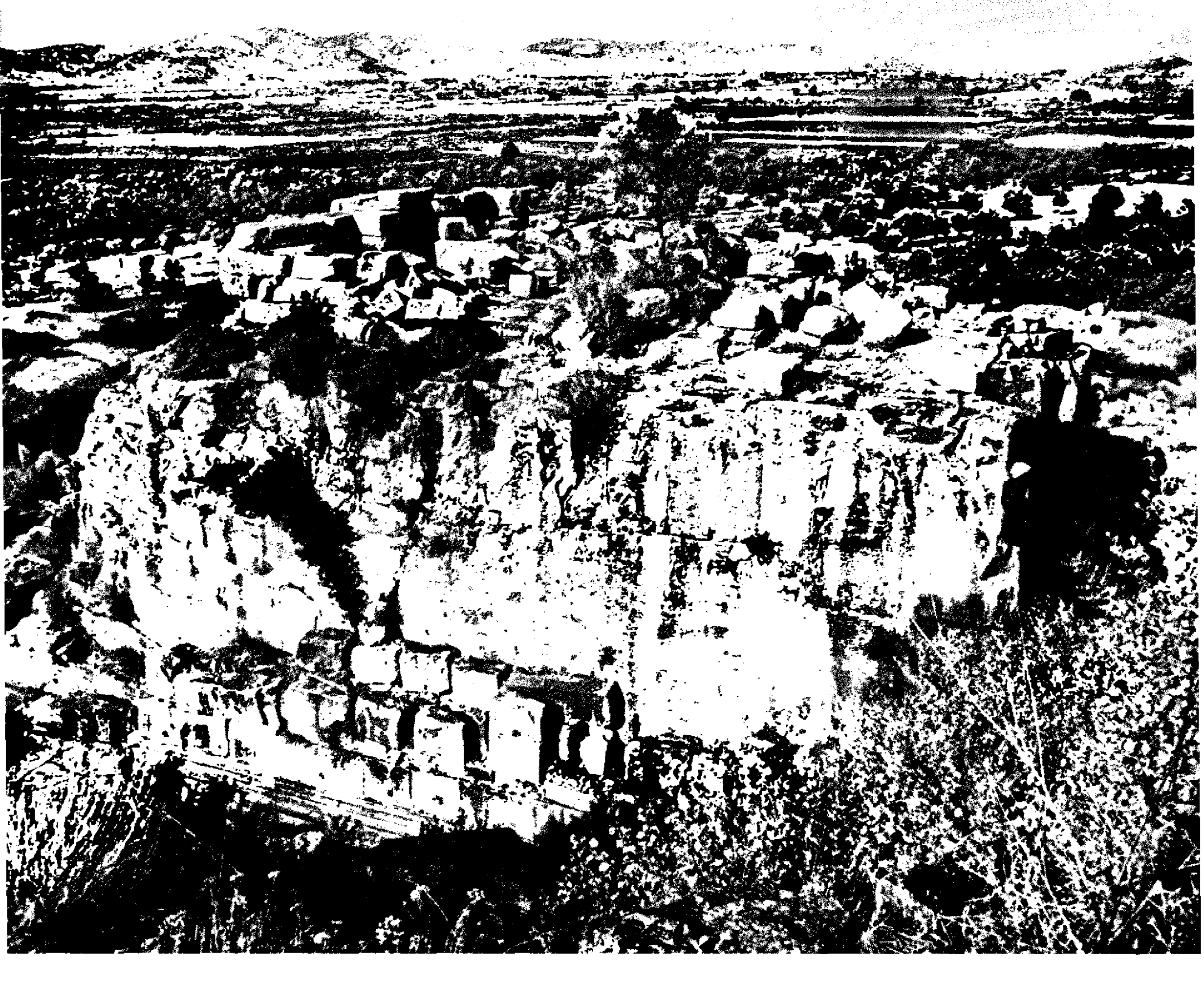
Aus der Anpassungsfähigkeit und Unabhängigkeit der Formen und Motive in der Architekturschöpfung der hellenistischen Epoche erklärt sich die Entwicklung vielfältiger Gestaltungsweisen auf Gebieten, die die Klassik nur gestreift oder gänzlich vernachlässigt hatte.

Die Sepulkralkunst nimmt einen beachtlichen Aufschwung, und die Nekropolen der kleinasiatischen oder nordafrikanischen Städte entsprechen in ihrer Ausdehnung den Städten der Lebenden. Wir haben schon auf die Bedeutung des Mausoleums von Belevi für die Geschichte der Bauornamentik im frühen 3. Jahrhundert hingewiesen. Obwohl es in der Tradition des Nereiden-Monuments und des Maussolleion von Halikarnassos steht, zeigt es in seiner Gliederung die neuen Züge der Repräsentationsarchitektur; es ist nur das ‹Gehäuse› eines Höhlengrabs, dessen Grabkammer in einen Felsklotz getrieben ist. Die Außenmauern wurden geglättet, damit sie eine architektonische ‹Hülle› erhalten konnten, die aus einer mehrstufigen Krepis, einem profilierten Unterbau, einem Sockel aus isodomem, grobem Quaderwerk und einer Säulenbekrönung der korinthischen Ordnung besteht. In der Grabkammer sind die Wände ebenfalls verblendet und verkleidet; auf dem Deckel eines Marmorsarkophags ist liegend der unbekannte Fürst dargestellt, für den das Mausoleum angelegt wurde.

Es wäre schön, wenn wir die Stellung der Grabbauten innerhalb der Stilgeschichte besser bestimmen könnten, die zahlreiche, erst ungenügend untersuchte und chronologisch oft ungesicherte Spuren hinterlassen haben. Einige Beispiele aus der ausgedehnten Nekropole von Kyrene veranschaulichen die verschiedenen Aspekte eines noch kaum erforschten Gebiets. Die teilweise aus dem Felsen ausgehöhlten oder auch völlig frei stehenden Gräber haben Fassaden, bei denen sich die Formelemente zu einer Kompositarchitektur vermischen. Gedrungene Säulen mit dorischen Kapitellen, deren Echinus mitunter merkwürdig archaisierend wirkt, oder viereckige Pfeiler mit sehr strengem Profil tragen wuchtige Gebälke unterschiedlicher Abmessungen. Manchmal sind es hohe Architrave, deren profilierter Abschluß unmittelbar in den Giebel überleitet; dann

47 - Pergamon, Großer Altar - Nordwestflügel - Berlin





48 - Belevi, Heroon - Gesamtansicht

wieder wird dem Fries über einem verkümmerten, an archaische Formen erinnernden Epistyl eine beherrschende Stellung eingeräumt. Viele Denkmäler zeigen Giebelfassaden, andere entfalten sich in die Breite und halten über einer Pilastergliederung an einer voll ausgeprägten Attikazone fest, deren Wände aus groben Quadern an den Außenseiten von zwei vorspringenden, im selben Mauerverband stehenden Pfeilern begrenzt sind.

Ein Wesenszug ist diesen Bauten bei aller Verschiedenartigkeit gemeinsam: sie besitzen durchweg vorgeblendete Fassaden, bei denen die gebauten Teile mit den aus dem Felsen gehauenen verbunden sind, ohne mit einer inneren architektonischen Gliederung in Beziehung zu stehen. Von daher läßt sich die Entwicklung der Ordnungen und ihr Übergreifen auf das Innere der Grabräume in Kleinasien, Alexandria und Makedonien im Verlauf dieser Epoche besser verstehen. Die Gräber der Nekropole von Mustafa Pascha in Alexandria zeigen, wie die Ordnungen in den Innenraum eines Grabs einbezogen werden: eine Folge von dorischen Halbsäulen trägt

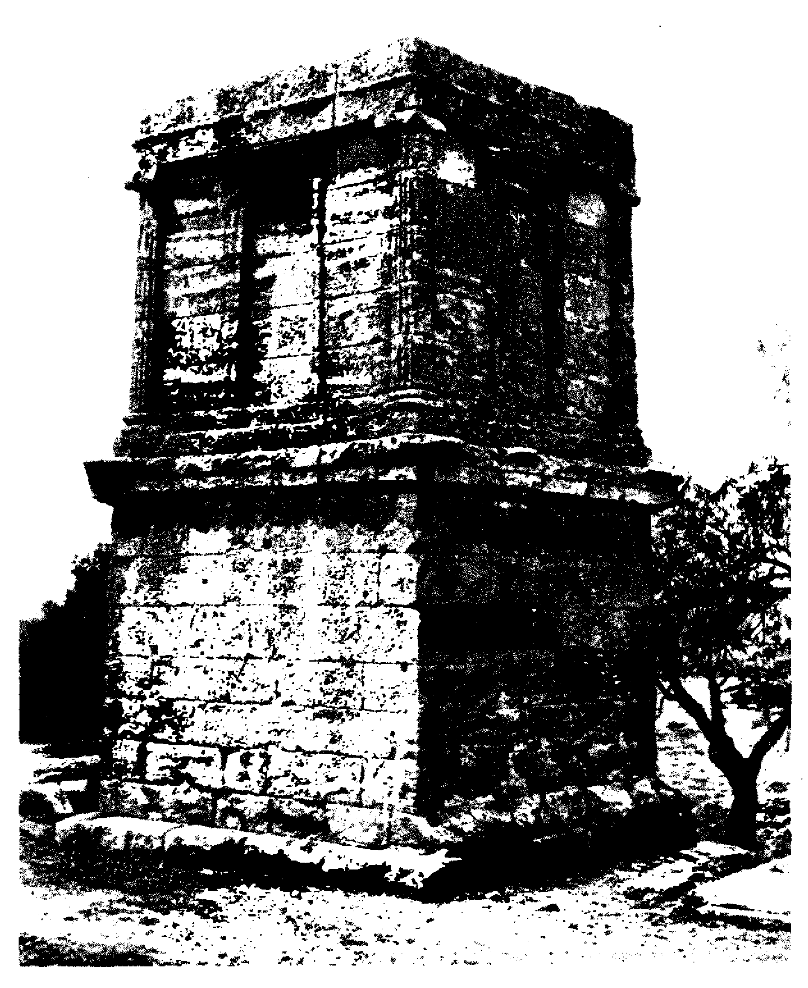


49 - Kyrene, Felsengrab - Fassade

einen Architrav mit Regulae und Triglyphenfries; daraus ergibt sich der Eindruck der Säulenstellung eines Peristyls, wobei einige Details durch bemalten Stuck ergänzt werden.

Das Monument des Theron in Agrigent ist eine der Zwischenstationen, die die Ausdehnung dieser Architekturform nach Westen, bis hin nach Spanien, kennzeichnen, wo sie in römischer Zeit zur Blüte gelangen sollte. Auf einem quadratischen Unterbau aus groben Quaderblöcken erhebt sich ein Bethaus, dessen Architektur im wesentlichen aus Dekorelementen besteht: ionische Ecksäulen, die zu einem Viertel in das Mauerwerk eingebunden sind, tragen ein dorisches Gebälk, darunter eine Scheintür. Aus all dem ergibt sich ein aufwendiger Baukörper, der sehr häufig bei Sepulkralbauten anzutreffen ist.

In diesem Zusammenhang sollten die Fassaden der überwiegend dem 3. Jahrhundert angehörenden makedonischen Gräber nicht übergangen werden, bei denen alle Möglichkeiten vorgeblendeter Stützen sowie die Technik des Stucks und bemalter Verkleidungen ausgeschöpft sind. Die Fassade des Grabs von Levkadia ist eine der vollständigsten und am geschicktesten angelegten. Sie setzt sich aus zwei Geschossen zusammen, einem dorischen und einem ionischen, und vereint Mauerwerk mit bemalter Stuckverblendung. Im Untergeschoß läßt die dorische Ordnung mit vier Säulen zwischen den Anten ein verbreitertes Mitteljoch für den Türdurchgang frei; die übrigen Joche täuschen das Innere einer Portikus vor, deren gemauerter Wandansatz den Sockel für Felder mit je einer Figur als Schmuck bildet. Ein bemalter Stuckfries scheidet die beiden



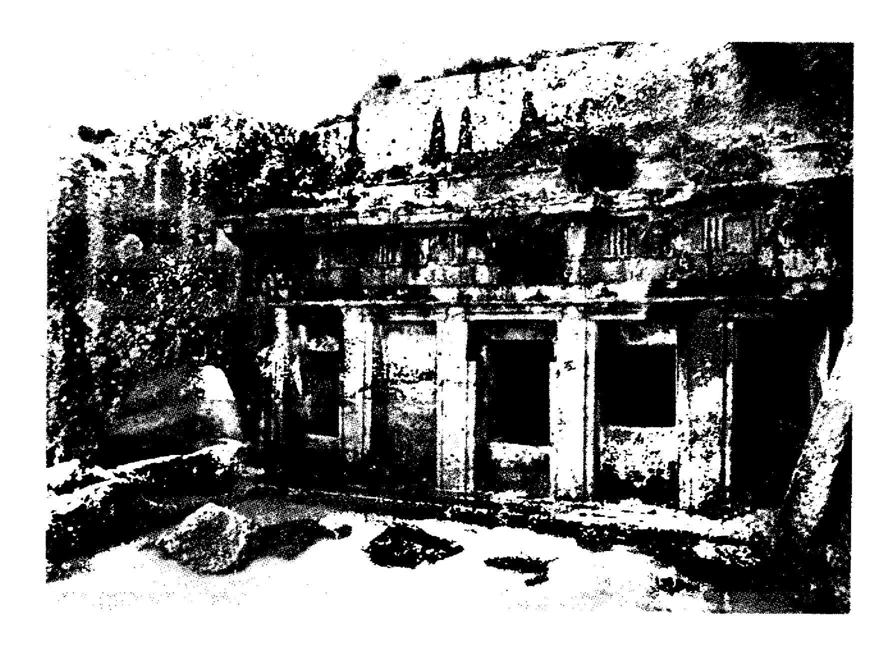
50 - Agrigent - Monument des Theron

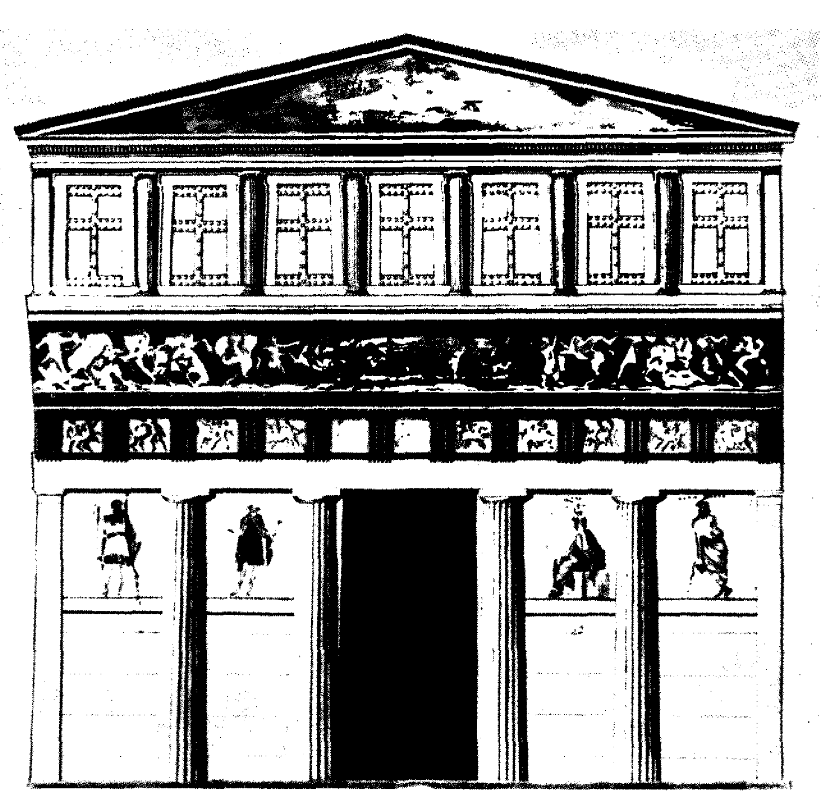
Ebenen und hebt den Grabcharakter des Baus dadurch hervor, daß er ihn mit den kleinasiatischen Mausoleen in Verbindung bringt. Das Obergeschoß besteht aus einer eleganten ionischen Attika, deren Joche mit Blendfenstern geschmückt sind; darüber legt sich ein Giebel ohne Dekor. Andere Fassaden, wie beim Grab von Langada oder bei denen von Palatitsa räumen den herrlichen Türen mit Marmorfeldern eine beherrschende und nahezu symbolische Stellung ein; dabei sind die Details der Türeinfassung mit den Querbalken und den Bronzenägeln in Relief gearbeitet und manchmal durch Bemalung hervorgehoben.

Damit hatte man den Anstoß für ein Architekturschaffen gegeben, das den Baukomplexen der hellenistischen Epoche eine andere Gestalt verlieh; von Bedeutung sind dabei die Monumentalfassade und die Blendordnungen, die sich an der Außenseite eines Baus unabhängig von seiner Struktur und seinem Plan ihren Platz erobern. Propylon, Stadttore, Wehrbauten, Bühnenhäuser

52 - Kyrene, Felsengrab - Fassade

51 - Alexandria, Nekropole von Mustafa Pascha - Grabmonument (Ausschnitt)





53 - Levkadia, Grabmal - Rekonstruktion der Fassade

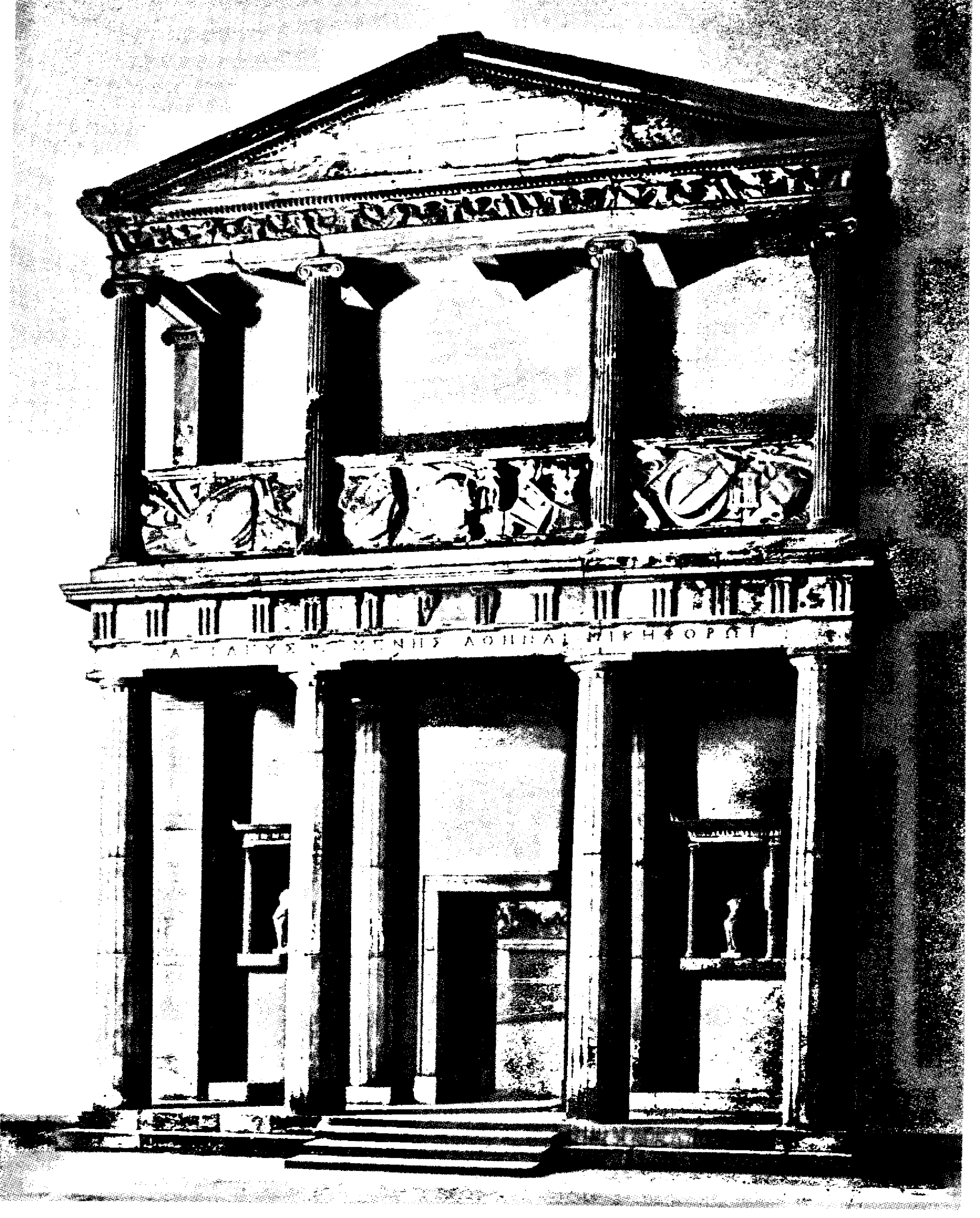
in den Theatern und Fassaden von Nymphäen finden in dieser Formensprache sämtliche für eine rasche Verbreitung unerläßlichen Grundlagen.

Die Wesenszüge dieser Entwicklung zeichnen sich bei einem Vergleich klar ab, der sich zwischen dem Propylon des Athena-Heiligtums von Pergamon (frühes 2. Jahrhundert v. Chr.) und dem großen Eingangstor der Südagora von Milet (1. Jahrhundert n. Chr.) ziehen läßt. Beide Denkmäler sind Fassadenbauten, die allein als solche angelegt und den Säulenhallen vorgeblendet sind, ohne daß sie zu einem eigentlichen, ihrer Konstruktion entsprechenden Gebäude in Beziehung stünden; die Durchgänge öffneten sich durch die Portiken und die Rückwände der Stoai.

Dennoch ist in Pergamon die Einheit durch die genaue Übereinstimmung zwischen den beiden übereinandergesetzten Ordnungen – der dorischen im Untergeschoß, der ionischen im Obergeschoß – gewahrt, die eine Art Prostylos vor den Anten und der inneren Säulenstellung der Portikus bildeten. Aber die Proportionen sind eher dekorativ als architektonisch: die drei breiten Joche der ionischen Ordnung im Obergeschoß, mit denen sich die Loggia und ihre skulpierte Balustrade öffnen, haben die dorische Gliederung des Untergeschosses beeinflußt, die für die Ordnung ausgesprochen ungewöhnlich ist. Infolgedessen entstehen schlanke und sehr hohe Säulen, verkümmern Architrav und Fries und steigt die Zahl der Metopen und Triglyphen über jedem Joch befremdlich an. Das Epistyl wirkt wie ein einfaches Band, das lediglich die Widmungsinschrift König Eumenes' II. zu tragen hatte, und nicht mehr wie ein tektonisches Bau-

54 - Yazilikaya, phrygisches Grabmal - Felsfassade





55 - Pergamon, Heiligtum der Athena - Das Propylon - Berlin

glied. Doch die Gesamtanlage, die im Obergeschoß reich mit dekorativer Plastik ausgestattet ist, bewahrt ausgewogene Proportionen und strahlt architektonische Wirkung aus. Das Markttor von Milet besteht nur aus einer Häufung von Dekormotiven, die nicht einmal eine scheinbare Struktureinheit zusammenschließt. Der Mittelteil steht für sich und betont das Kernstück des Obergeschosses, in dem sich unter einem gesprengten Giebel eine Nische öffnet. Zu beiden Seiten schließen sich die Flügel an, treten hervor und lassen dadurch den zentralen Raum entstehen, auf eine für Bühnenwände und Nymphäen schon geläufige Weise. Das Vermischen der ionischen und der korinthischen Ordnung, die Einzelmotive der Doppelsäulen, die ein Gebälk und ein Giebelchen tragen, verraten rein dekorative Ambitionen, die Plastik und Bauformen einer malerischen Ästhetik unterordnen.

Die Folgen einer derartigen Entwicklung sind sogar in den frei stehenden Bauten spürbar. Es ist merkwürdig, in einem anonymen Tempel in Epidauros schon im frühen 3. Jahrhundert das Prinzip der Mauer als Vorhang angewendet zu finden, die mit einer äußerst geringen Quaderstärke von 0,27 m nur noch die Zwischenräume zwischen den Säulen der Innengliederung und den Halbsäulen der Außenwände ausfüllt, die allein eine entscheidende Rolle spielen *(vgl. Abb. 387)*. Ein Stützensystem ist damit im Bau völlig isoliert, und die Mauerrücksprünge, die einzelnen Wandfelder haben die Aufgabe, die Gliederung des Architekturdekors ins Licht zu rücken.

In dieser Geisteshaltung und unter den neuen sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen erfährt die Wohnarchitektur einen den vorangegangenen Epochen unbekannten Aufschwung. Sie steht den klassischen Traditionen freier, selbständiger gegenüber, schöpft alle Mittel der neuen Technik aus und verknüpft die Möglichkeiten, die ihr die drei großen Künste Architektur, Malerei und Plastik bieten, zu oft großartigen Gesamtkompositionen.

Die neueren Untersuchungen in der makedonischen Hauptstadt Pella haben unser Wissen über die Wohnarchitektur bereichert. Wenn der allgemeine Plan des Hauses auch weiterhin am Peristylhof festhält, gewinnen doch die Prunksäle, die Innenräume an Weite, und zu der Verwendung der architektonischen Gliederungen mit Säulen und Pilastern kommen die Mosaikböden in einer anpassungsfähigen und vielseitigen Technik. An keinem anderen Ort verschmilzt das Kieselmosaik, das sich zu großen Teppichen mit geometrischen Motiven entfaltet und nur aus den natürlichen Farben der Kieselsteine – Weiß, Grau oder Grün – lebt, so gut mit seinem architektonischen Rahmen wie hier. Neben großflächigen Mustern haben die Erbauer von Pella einige Meisterwerke des figürlichen Mosaiks aus kleinen Kieselsteinen geschaffen; die Jagdszenen vor allem, die aus dem täglichen Leben der Fürsten von Makedonien gegriffen sind, scheinen besonders beliebt gewesen zu sein. Das in der Umgebung gebrochene Material dieser Anlagen, ein weicher und bröckeliger Muschelkalk, verlangte eine systematische Verwendung von Stuck, sogar bei den Säulen der Peristyle. Diese bezeugte Tatsache und die beachtlichen, in den Gräbern gefundenen Überreste machen Makedonien zu einem der bedeutendsten Zentren der Technik und zweifelsohne der Verbreitung bemalten Stucks in der hellenistischen Architektur.

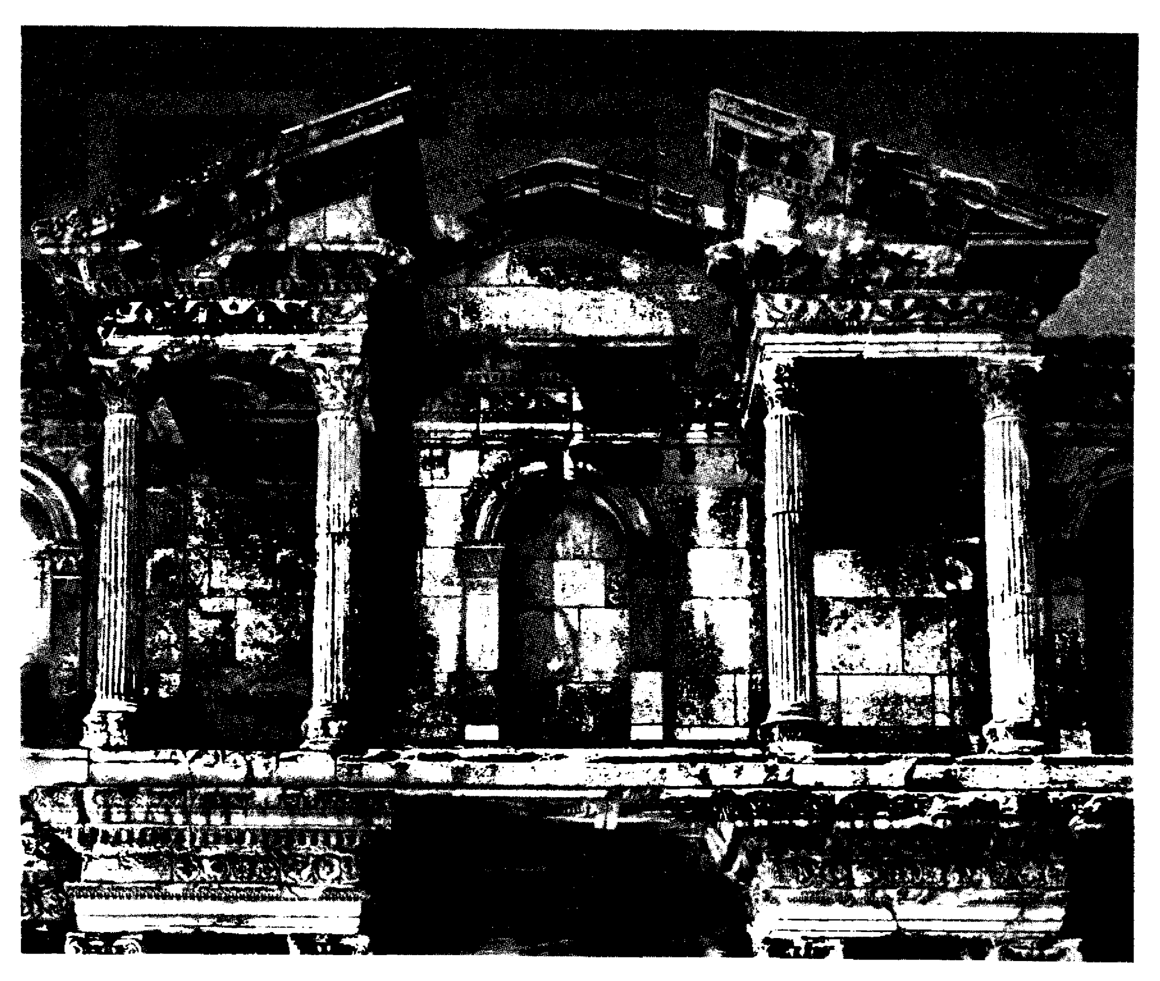
Und Delos, das für die Erforschung der hellenistischen Epoche und ihrer Wohnarchitektur weiterhin eine vorrangige Stellung einnimmt, zog sicher Gewinn aus dem Interesse, das ihm die Fürsten von Makedonien entgegenbrachten. Dieses Interesse zeigt sich in der Errichtung einiger großer Säulenhallen, vor allem der des Antigonos und der Philipps V. Doch die Mitarbeit makedonischer Handwerker in der Bauhütte, die Verwendung aus Makedonien eingeführter Materialien und Techniken lassen einen weiterreichenden Einfluß auf die auf der Insel gebräuchlichen Baumethoden erahnen.

Der Plan des delischen Peristylhauses richtet sich nach den topographischen Gegebenheiten des Orts; einige Prinzipien bleiben maßgebend: ein Peristylhof mit Portikus an den vier Seiten, eine davon gelegentlich mit Obergeschoß versehen (‹rhodisches Peristyl›), eine eingelassene Zisterne unter dem Hof, dessen Boden – wie auch die Gänge oder die Eingangshalle – häufig

56 - Milet, Südagora - Das Markttor - Berlin

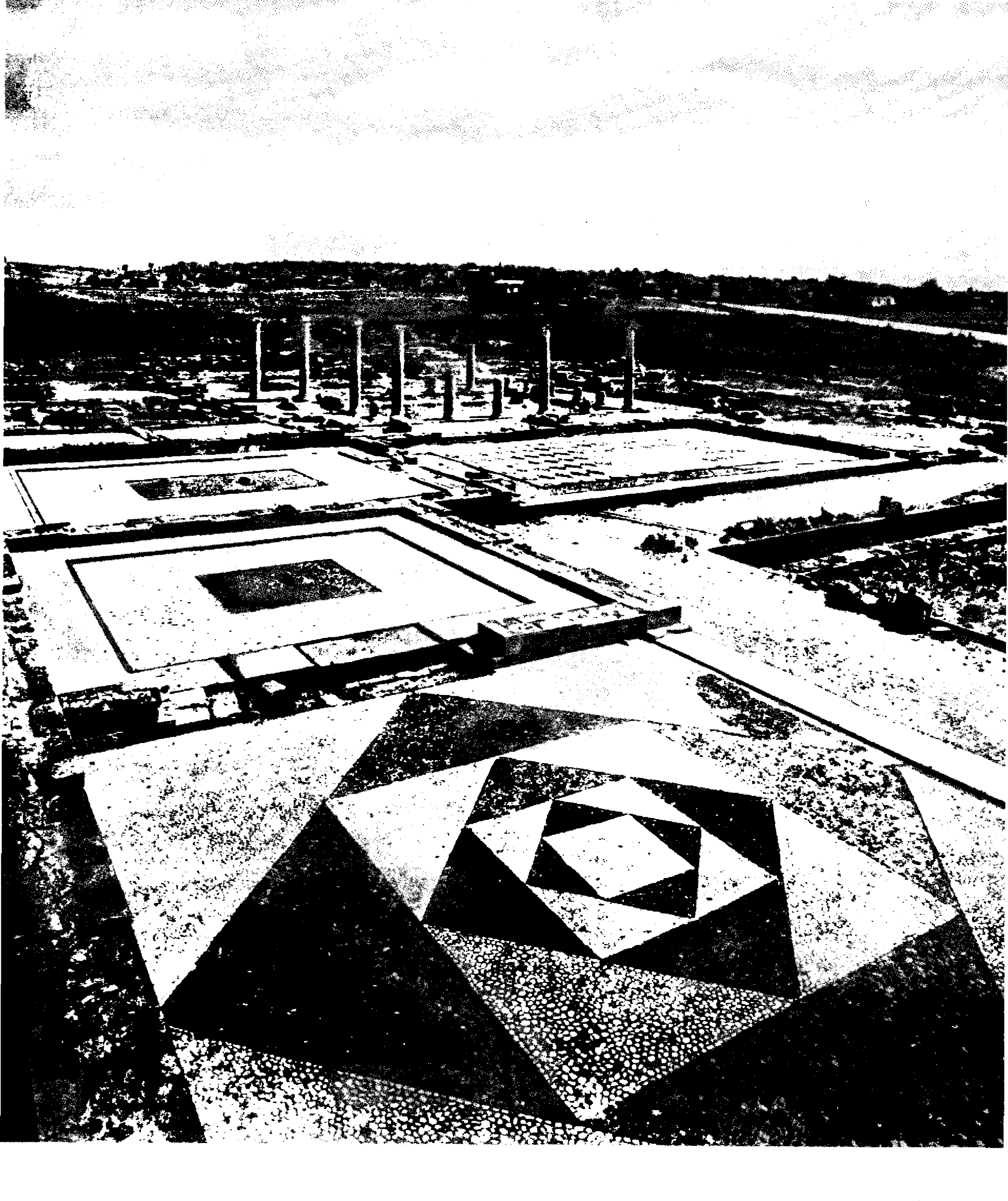


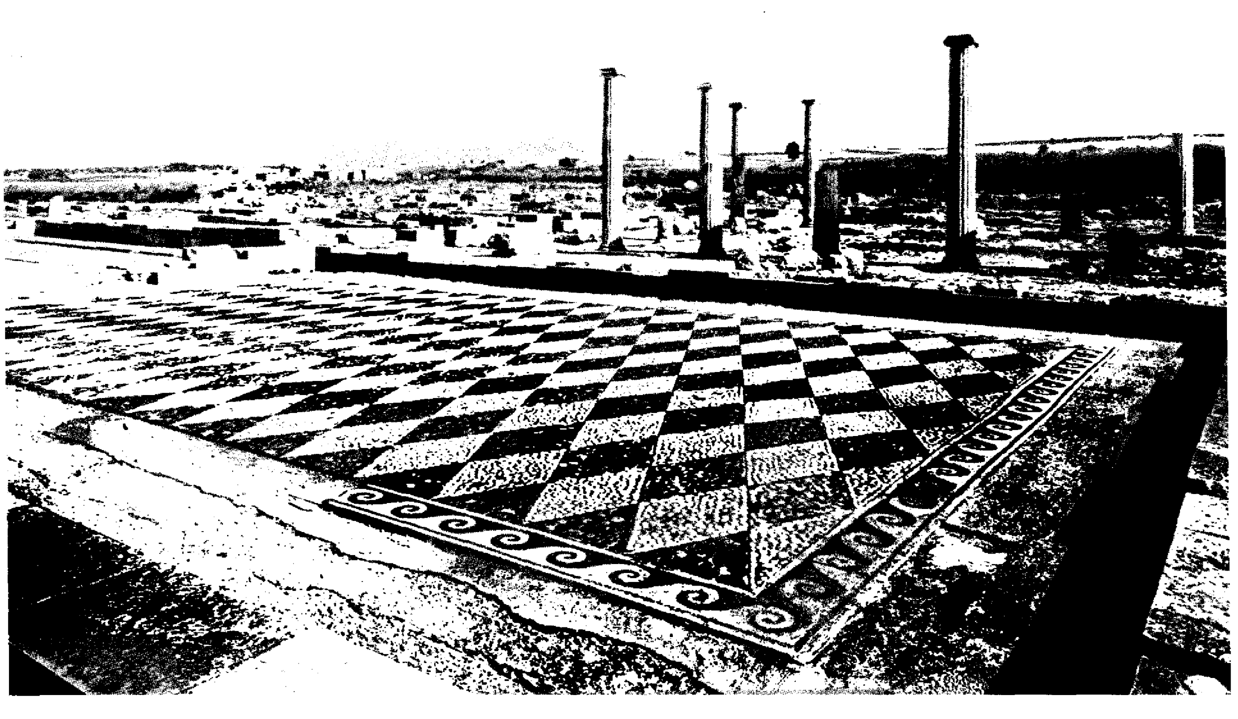




57 - Milet, Südagora - Das Markttor (Ausschnitt) - Berlin

58 - Pella - Mosaikböden aus dicken Kieselsteinen



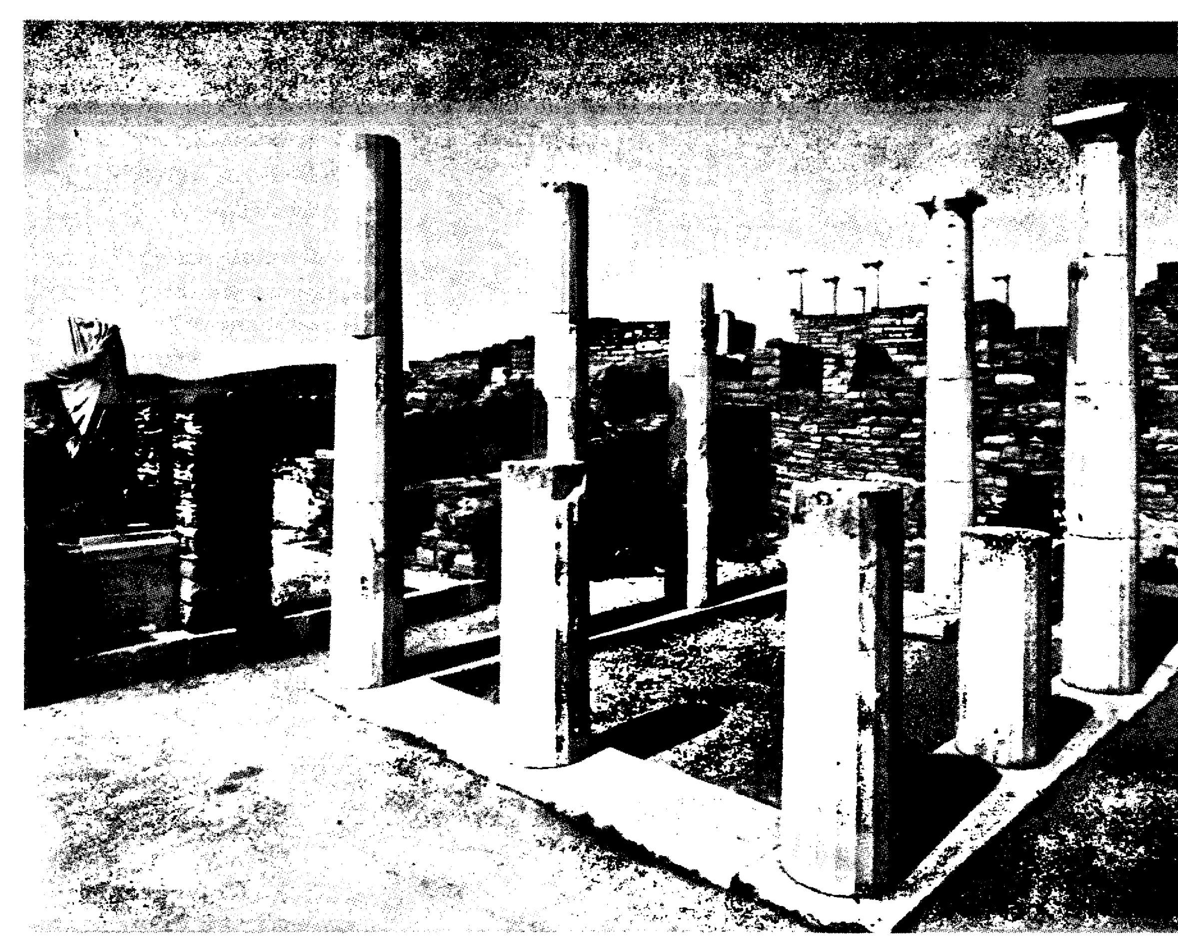


59 - Pella - Peristylhaus und Mosaikboden

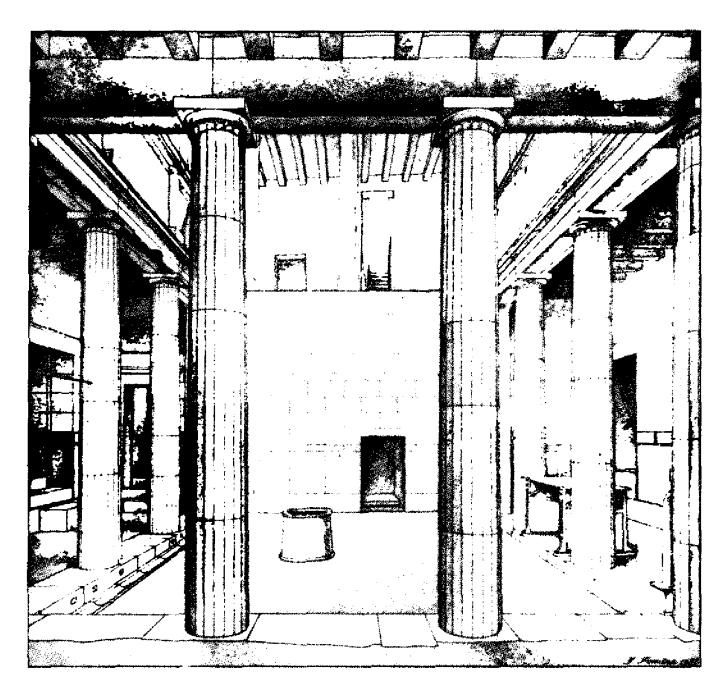
mit Mosaiken geschmückt ist, Prunkräume, die sich auf die Portikus hin öffnen und üppig mit Mosaiken und Wandmalereien ausgestattet sind. Abgesehen von diesen Grundzügen bieten die Häuser zahlreiche Varianten; die nicht koordinierte und verhältnismäßig späte Planung der Viertel zwang bei der Anlage der Räume zu verschiedenartigen Lösungen; manche Häuser sind zu zweien zusammengefaßt, andere dagegen auf ein Teilstück beschränkt. An den Hängen des Theaters oder im Inopos-Tal passen sich die Grund- und Aufrisse dem Gelände an.

Das sogenannte ‹Hermes-Haus› veranschaulicht das Geschick der delischen Architekten, die überlieferten Formen und Pläne auf die Besonderheiten des Geländes abzustimmen. Das Haus erstreckt sich über mehrere Niveauhöhen, die dem Verlauf des Abhangs folgen und immer weiter zurückspringen; der Platzmangel hat die Preisgabe der Portikus an einer Seite bewirkt, und auch die Räume sind nur hufeisenförmig angelegt; zum Hang zu stellen breite, durch Treppen verbundene Flure die Verbindung zwischen den Niveauunterschieden her. Perspektivische Wirkungen sind in dieser eigenwilligen Aufgliederung eingerechnet, und sie tragen dazu bei, einen – nach den Funden, vor allem der Entdeckung einer Basis mit der Signatur des Praxiteles zu urteilen – bedeutenden Figurenschmuck zur Geltung zu bringen. In einem solchen Dekor, bei dem der Lichteinfall von einem Niveau zum anderen wechselt, wird die dekorative Rolle der Plastik

in der Wohnkultur deutlich. Die Spuren, die diese Vorliebe hinterlassen hat, füllen die Magazine des Museums von Delos. Einige in ihrer ursprünglichen Umgebung belassene Stücke fügen sich noch in die Perspektiven der Kolonnaden ein, wie die in einem dorischen Peristyl aufgestellten Statuen des Hauses der Kleopatra, dessen Bauglieder die Landschaft zum Meer hin, nach Rheneia zu, einfassen. Man muß durch die Theaterviertel oder das neu erforschte Gebiet der Bucht von Skardana streifen, um die Beziehungen zu begreifen, die sich zwischen den mit starkfarbigen Mosaiken geschmückten Böden, den dorischen oder ionischen Kolonnaden aus milchigweißem lokalem Marmor oder aus bläulichem Marmor von Delos und Tenos und dem gemalten und stuckierten Dekor der Innenräume ergaben; teilweise imitierte dieser Dekor die ebenmäßige Schichtung des isodomen Mauerwerks; häufiger entfaltete er sich weitläufig in großen monochromen Feldern, deren Sockelzonen mit Plinthen, Orthostaten und Gesimsen in ihrer Buntheit



60 - Delos - Peristylhaus, sogenanntes ‹Haus der Kleopatra›



61 - Delos, sogenanntes ‹Hermes-Haus› - Rekonstruktion

an die farbigen Marmorarten der Ägäis erinnerten und mit ihren Stuckornamenten die Innengliederungen der großen Palastarchitektur Kleinasiens oder Alexandrias vor Augen führen wollten.

In diesem Rahmen, in dem alle technischen Möglichkeiten miteinander verbunden wurden, um die Linienführung, das Lichterspiel, die Gegensätze und Kontraste zum Schwingen und Schillern zu bringen, wird die Entwicklung der Formenwelt der hellenistischen Architektur zu einem komplizierten, manchmal rokokohaften, mit Dekor und Farben überladenen Stil verständlich, der auch vor Trompe-l'œil-Wirkungen und vor Verkleidungen aus seltenen Materialien wie Edelmetallen, vergoldeter Bronze, Gold oder Silber, nicht zurückschreckt.

Verfallsarchitektur? Scheinarchitektur wegen einer Entfremdung von ihrer Grundstruktur? Man kann kein klares und gerechtes Urteil fällen, ehe man sie nicht im Rahmen der großen Monumentalanlagen und in der Stadtlandschaft, von der sie nicht zu trennen ist, betrachtet hat.

62 - Delos, sogenanntes ‹Hermes-Haus› - Innere Kolonnaden (Ausschnitt)



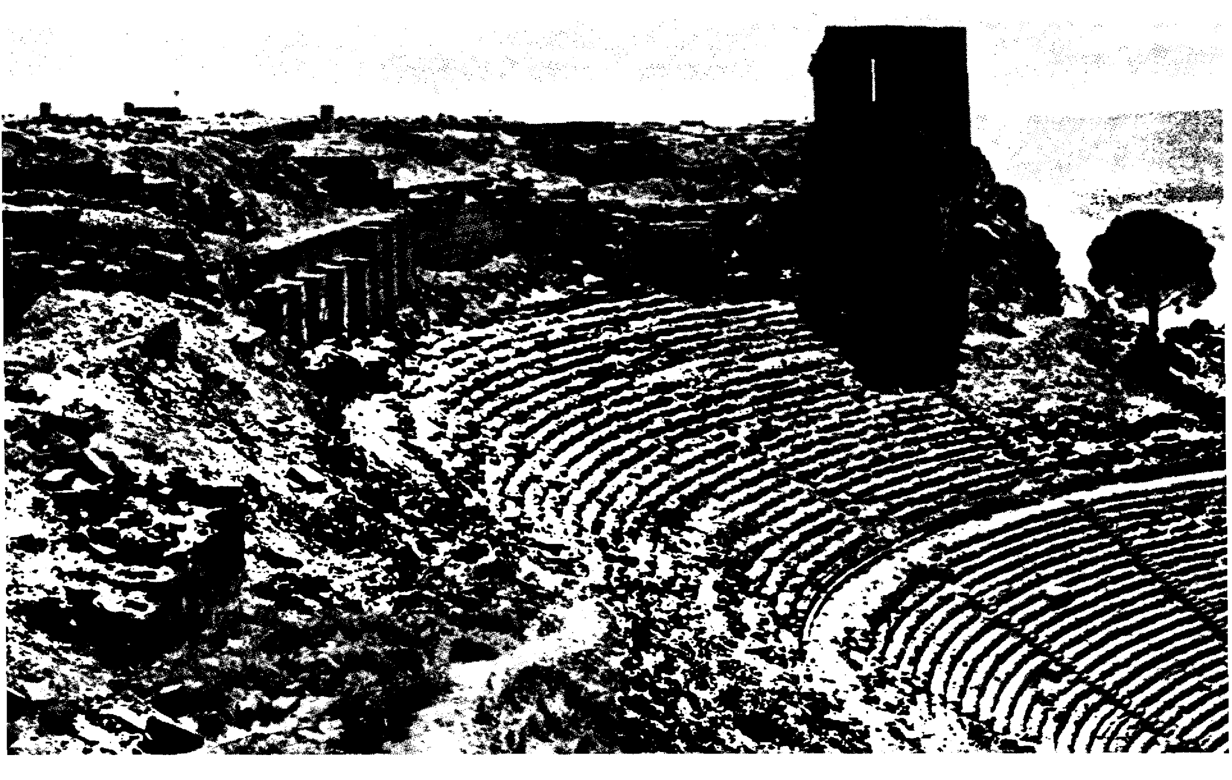


63 - Delos - Peristylhaus mit Mosaikboden

DIE STADTARCHITEKTUR UND DIE ENTWICKLUNG DER GROSSEN MONUMENTALKOMPLEXE

Eine wirkliche Revolution vollzieht sich im Laufe des 3. und 2. Jahrhunderts in den Prinzipien der Architekturkomposition. Das Bauwerk wird nun nicht mehr um seiner selbst willen gestaltet, in seiner spezifischen Eigenart und Funktion, als ein in sich geschlossenes und sich selbst genügendes Ganzes, das in seinen Proportionen und in seinem Raumgefüge durchdacht ist. Das Streben nach plastischen und malerischen Wirkungen veranlaßt die Architekten, Gesamtanlagen zu planen, einzelne Bauten zu einem Komplex zu verschmelzen, der durch Anordnung und Entwurf einige Stellen vor einem Hintergrund aus Linien und Dekors, die diese Blickpunkte betonen und steigern, ins Licht rückt. Damit entwickelt sich eine Architekturlandschaft, in der die monumentalen Massen voneinander abhängen, sich gegenseitig zur Geltung bringen und in einen Rahmen gefügt sind, in dem sich die Grundregeln von symmetrischer Ausgewogenheit, axialer Ausrichtung und den Beziehungen der einzelnen Raumkörper zueinander zunächst zurückhaltend, dann immer gebieterischer durchsetzen. So schließen sich die Heiligtümer und Agorai, die aus locker im Raum verteilten Bauten bestanden und sich nach eigenen Gesetzen oder äußeren Gegebenheiten – Terrassen, Straßen, Kreuzungen – gerichtet hatten, allmählich zusammen; Esplanaden und Plätze werden von Säulenhallen umschlossen, die einen Raum begrenzen und aufteilen, der im Inneren wie ein einheitliches Baugefüge gegliedert ist.

Die neuen politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse der hellenistischen Welt haben vielleicht nicht die Entstehung, doch zumindest die Verbreitung dieser Monumentalarchitektur gefördert. Sie entsprach der Prestigepolitik, die die hellenistischen Fürsten führten. Sie war, wie auch die jüngsten Funde von Aï Khanoum in Afghanistan zeigen, Merkmal des welterobernden Hellenismus und hing mit der Bewegung der Städtegründungen zusammen, die mit Alexander begonnen hatte und von seinen Nachfolgern systematisch fortgeführt wurde. Den Attaliden in Pergamon, den Seleukiden in Seleukeia, später in Antiocheia, und den Ptolemaiern in Alexandria stehen Ateliers mit Architekten und Ingenieuren zur Verfügung, die den baulichen Rahmen schaffen und immer weiter ausschmücken, in dem sich die Macht dieser Herrscher entfaltet. Die Architektur steht nicht länger ausschließlich im Dienst der Götter und Verwaltungsbeamten der Stadt, sondern wird zum Objekt der politischen Ambitionen dieser Fürsten und zum Exportartikel in ihrem Einflußbereich erhoben. Sie nimmt einen ostentativen Charakter an, der jede architektonische Stiftung, sogar eine private – wie etwa ein Heroon – zu einem komplexen Baukörper umformt und das traditionelle Haus in einen Palast verwandelt. Sie gestaltet den öffentlichen Platz zu einer gewaltigen monumentalen Anlage und verbindet die kleinen, öffentlichen oder privaten Bauten – etwa Brunnen, Bäder und ähnliches – mit städtischen Baukomplexen, in denen sogar die Straße zum monumentalen Rahmen wird, den die dekorativen Fassaden der Nymphäen und Gymnasien, die Loggien der Paläste und die Propyläen der Tempel und Märkte beleben. Die Residenzen und die unterworfenen Städte profitieren von der Politik dieser Herrscher, deren Interesse sich jedoch auch den Städten und Heiligtümern des griechischen Festlands und der Inseln zuwendet. Athen, Korinth, die kleinasiatischen Städte, die nordafrikanischen Kolonien, Delphi, Delos und Dodona rühmen sich der von den Königen von Pergamon oder Syrien



64 - Pergamon - Das Theater und Blick auf die Ebene

und von den Ptolemaiern finanzierten oder errichteten Bauten; die großartigen Stiftungen dieser bedeutenden Herrscherfamilien haben an fast allen berühmten Stätten Griechenlands ihre Spuren hinterlassen.

Pergamon bietet durch das Ausmaß und die Ergiebigkeit der archäologischen Untersuchungen das Musterbeispiel für die Fortschritte und Errungenschaften dieser umfassenden Baulust.

Die begünstigte Lage an der südlichsten Spitze eines wasser- und waldreichen Bergmassivs, das die sich zur Ägäisküste und nach Pitane, dem Hafen von Pergamon, erstreckende Ebene beim Zusammentreffen des Selinus-Tals im Westen und des Keteios-Tals im Osten beherrscht, bot mit ihren guten Verteidigungsmöglichkeiten einen Zufluchtsort, an dem im Laufe der Jahrhunderte bescheidene Wohnstätten entstanden waren – lange bevor Lysimachos, einer der Erben Alexanders, im ausgehenden 4. Jahrhundert seinen Kriegsschatz dorthin verlegte und ihn der Obhut eines seiner Offiziere, Philetairos, anvertraute. Nach dem Tode seines Herrn gelang es diesem rücksichtslosen und streitbaren Statthalter, sich mit dem ihm anvertrauten Schatz, dessen er sich bemächtigte, ein selbständiges kleines Königreich aufzubauen, das er bis zu seinem Tode 263 v. Chr. beherrschte. Seine unmittelbaren Nachfolger, Eumenes I. (263–241 v. Chr.) und Attalos I. (241–197 v. Chr.), sicherten und erweiterten die Grenzen des Reiches vor allem auf



Kosten der weiter östlich siedelnden Galater. Ihre Stadt war ihnen nicht gleichgültig; sie wandten ihre Fürsorge zunächst der Schutzgöttin Athena zu, die den Beinamen Nikephoros erhielt. Ihrem Tempel wird der erste Rang auf den Terrassen der Akropolis zugewiesen, und ihr Heiligtum wird mit den großartigsten Weihgaben reich ausgestattet. Im folgenden Jahrhundert unter Eumenes II. (197–159 v. Chr.) wird das Bauprogramm erweitert, und man gelangt zu immer systematischeren Anlagen und Bauten, dank deren die pergamenische Akropolis zu einer der bemerkenswertesten Schöpfungen des hellenistischen Städtebaus wird.

Der Gesamtplan der Stadt offenbart das Grundprinzip der leitenden Baumeister: sich dem Gelände anzupassen und Landschaft und Architektur aufs engste zu verknüpfen, um sie zu einer Einheit zu verschmelzen *(vgl. Abb. 404)*. Sogar die in schwungvollen Windungen verlaufende Mauer folgt dem Auf und Ab des Geländes, um die steil abfallenden und damit unzugänglichen Abhänge in das Verteidigungssystem einzubeziehen. Die Achse der Stadt, ihre Hauptader, richtet sich nach dem gleichen Grundsatz: sie schlängelt sich an den Hängen entlang und verbindet so die wesentlichen Baukomplexe miteinander, die die natürlichen Terrassen nutzen. Diese wurden im Laufe der Zeit ausgebaut und vergrößert; zunächst waren sie in sich selbst geschlossen und nach eigenen Plänen ausgestattet, später wurden sie zueinander in Beziehung gesetzt.

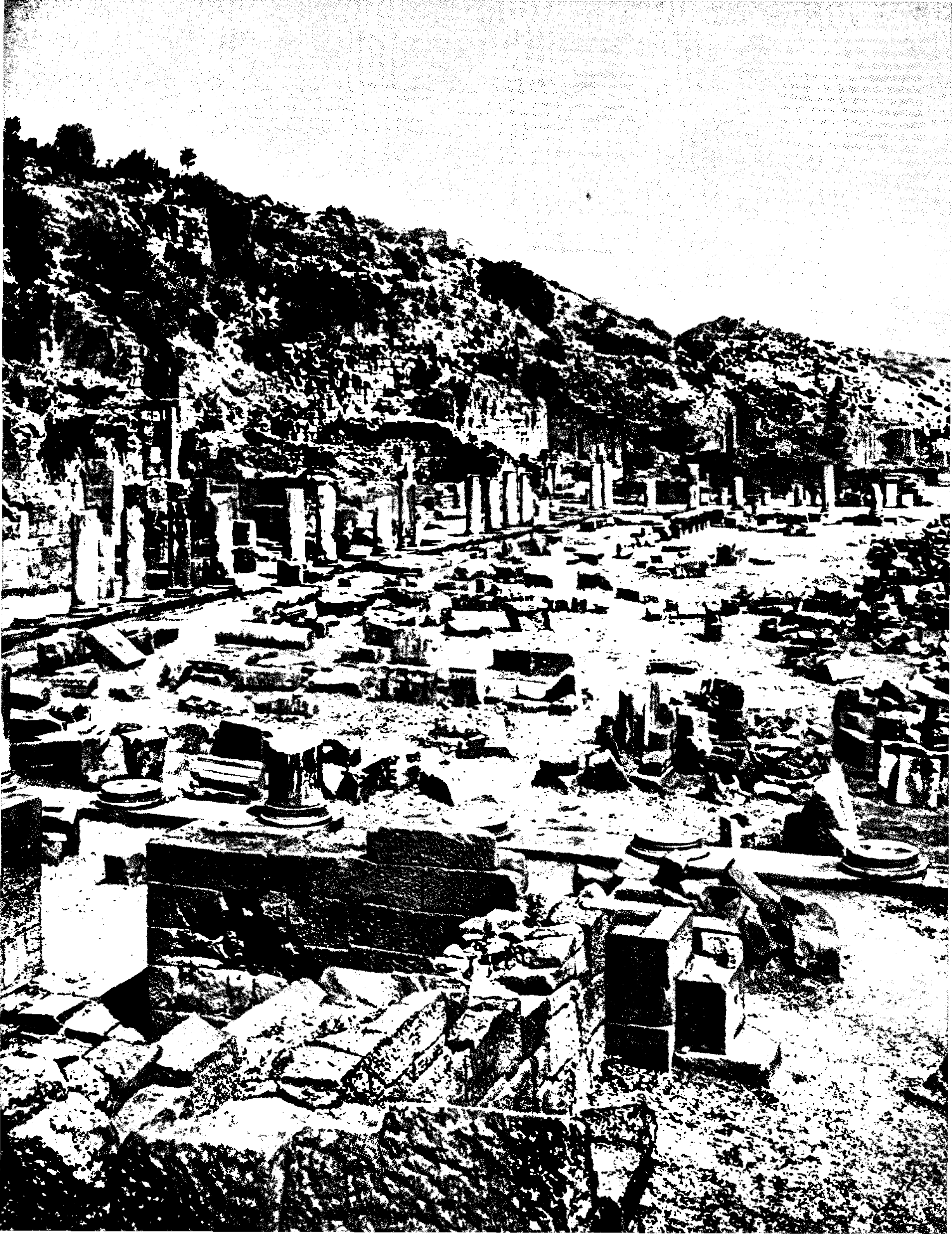
Man betrat die Stadt durch das Südtor, ein Werk Eumenes' II., das sofort die Originalität der pergamenischen Architekten betonte. Der Baumeister hat es quer über einen Straßenknick gestellt, an den sich innen ein quadratischer Hof von 20 m Seitenlänge anschloß. Die Passanten gingen beim Durchqueren dieser Biegung an der Ostwand mit ihrer Portikus vorbei, auf die sich der Eingang eines starken, an den Hof grenzenden Vorwerks öffnete. Hier taucht zum erstenmal ein architektonischer Vorwurf auf, der bei den pergamenischen Anlagen immer wieder abgewandelt wird: die Portikus, die die Linienzüge des Geländes unterstreicht und gliedert.

Die geschickte Planung und Ausführung dieser Anlagen fallen gleich beim ersten Komplex ins Auge, der sich in geringer Entfernung vom Tor erstreckt, der unteren Agora. Sie wurde im frühen 2. Jahrhundert angelegt und ist nur ein aus Säulenhallen und Läden bestehender Markt, der sich auf rechteckigem Grundriß (64×34 m) um einen völlig geschlossenen Platz legt. Im Norden lehnen sich die Säulenhallen an den ansteigenden Hang; ihr Obergeschoß liegt auf gleicher Höhe mit der Hauptstraße, die an der Agora vorbeiführt. Nach Süden zu trifft das Obergeschoß mit dem Vorplatz des Hofs zusammen, während das Untergeschoß zu Kellerräumen ausgebaut ist. Alle Kolonnaden sind im hellenistischen dorischen Stil mit aufgelockerten Proportionen errichtet.

Beim Weitergehen in dieser Straße gelangt der Besucher, an Häusern und Läden vorbei, zum Eingang der Gymnasien *(vgl. Abb. 406)*, einem großartigen, auf drei dem Verlauf des Geländes angepaßten Terrassen angelegten Komplex, zu dem der Zugang durch ein Propylon erfolgt. Dieses wird von einer ausgedehnten Brunnenanlage mit Säulen flankiert und mündet in eine Treppe mit zwei Läufen, die rundbogig eingewölbt sind; ihre Tonnen mit verschiedener Scheitelhöhe treffen im rechten Winkel aufeinander. Der Treppenaufgang verbreitert sich am Eingang zum oberen Gymnasium, dem gelungensten und prunkvollsten. Es erstreckt sich auf einer 200 m langen und 45 m breiten Terrasse. Die Bauten gruppieren sich an drei von Kolonnaden gesäumten Seiten, während die vierte aus dem Obergeschoß der gedeckten Rennbahn von der Länge eines Stadions (212 m) gebildet wurde und die Verbindung zur mittleren Terrasse herstellte. Die Haupträume paßten sich im Norden der natürlichen Böschung des Hanges an, die eingetieft und geglättet ist, um den Hintergrund für ein Odeion – den Ephebensaal – abzugeben, das sich unter der Portikus mit einer Fassade aus vier Säulen öffnete, ebenso wie für Übungsräume mit zum Teil apsidialem Plan, die zumindest in römischer Zeit mit einer Halbkuppel eingewölbt waren. Die Bauteile der hellenistischen Epoche sind aus dem lokalen Material, einem dunklen Andesit, geschnitten; die römischen Ausbesserungen und Umbauten bestehen aus Marmor. In die dorische Ordnung wurden häufig korinthische Säulen eingefügt oder die dorischen Säulen durch korinthische ersetzt. Doch der Gesamtplan, seine Aufteilungen und wesentlichen Bauten gehen auf die hellenistischen Pläne zurück.

Von der oberen Gymnasiumsterrasse hob sich im Nordwesten das Demeter-Heiligtum ab *(vgl. Abb. 407 und 408)*. Kein anderer Komplex veranschaulicht deutlicher die schrittweisen Errungenschaften der pergamenischen Architekten. Auf einer langen, schmalen Terrasse ließ Philetairos im frühen 3. Jahrhundert einen kleinen Antentempel errichten, vor dem im Osten ein Altar lag. An der Nordseite der Terrasse erhob sich eine einfache Portikus, deren Ostflanke in einer Linie mit der Altarfront abschloß. Sie setzte sich in Stufen fort, die den freien Platz östlich des Altars umgaben und den Teilnehmern an den religiösen Zeremonien vorbehalten waren: eine durchaus klassische Gliederung, die die traditionellen Heiligtümer des griechischen Festlands nachahmt. Im ausgehenden 3. Jahrhundert läßt Apollonis, die aus Kyzikos stammende Gemahlin Attalos' I., Umbauten nach völlig anderer Konzeption vornehmen, aus der sich die Grundlagen der pergamenischen Bauästhetik entwickeln. Eine doppelte, 85 m lange Säulenhalle schließt die Terrasse nach Süden ab, doch außen schiebt sie sich mit kräftigen Substruktionen nach unten vor, in denen an der Außenseite unterirdische Kellerräume angelegt sind, die man über eine ter-

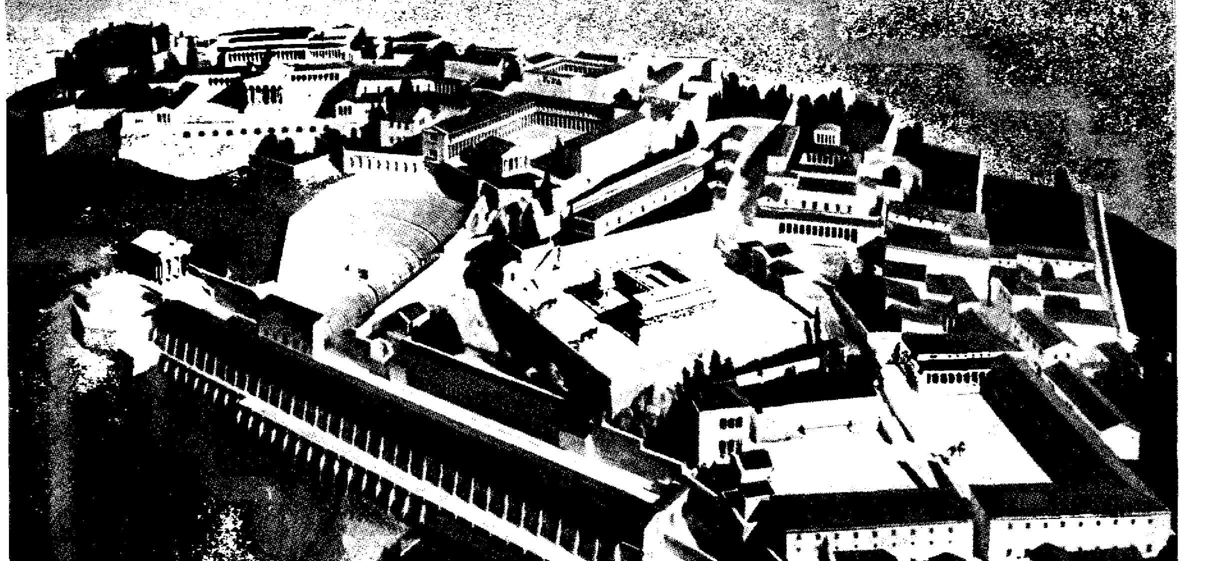
65 - Pergamon, die Gymnasien - Die oberste Terrasse



rassenartige Aufschüttung betritt. Die Stoa öffnet sich nach Süden hin weit auf die Landschaft der Ebene. Die Säulenreihe beschreibt im Westen eine Biegung, schließt damit den Hof ab und trifft auf die Nordhalle, die sich oberhalb der Stufen über einer Erweiterung des in den Hang geschnittenen Platzes fortsetzt. Vom Niveau dieser dem Gelände abgerungenen Fläche bietet sich ein Ausblick über die Südhalle. Ein Propylon schließlich schmückt die Ostflanke des Heiligtums. Damit liegen die Formenschemata der pergamenischen Architektur fest: die Terrassen erhalten ihre Struktur durch Säulenhallen, die sie vereinheitlichen und vergrößern, indem sie über den Außenhang mit mächtigen Strebepfeilern hinausgreifen, die sogar der Landschaft einen eigenen Rhythmus verleihen. Die unteren Etagen sind zu Kellergeschossen ausgebaut. Die weite Verbreitung von Kryptoportiken in der römischen Architektur ist bekannt; die Römer haben sie von den vielfältigen Konstruktionen dieser Art übernommen, die die pergamenischen Baumeister in ihrer Stadt und in der übrigen griechischen Welt errichtet hatten: Aigai, Assos, Milet und Smyrna haben sich den neuen Typus der Säulenhallen bald zu eigen gemacht. Gleichzeitig erneuert sich auch das Formengut. Apollonis hatte zur Verwendung am Propylon aus Kyzikos das alte Blattkranzkapitell eingeführt, das danach ständig in den Innengliederungen wiederkehrt und sie damit von den Fassaden abhebt, bei denen die dorische Ordnung das Untergeschoß, die ionische das Obergeschoß beherrscht.

Diese architektonischen Neuerungen zeichnen zuerst die Akropolis von Pergamon aus *(vgl. Abb. 405)*. Zwar erweckt sie nach den Bauten von Eumenes II. den Eindruck eines zugrunde

66 - Pergamon, Akropolis - Modell - Berlin

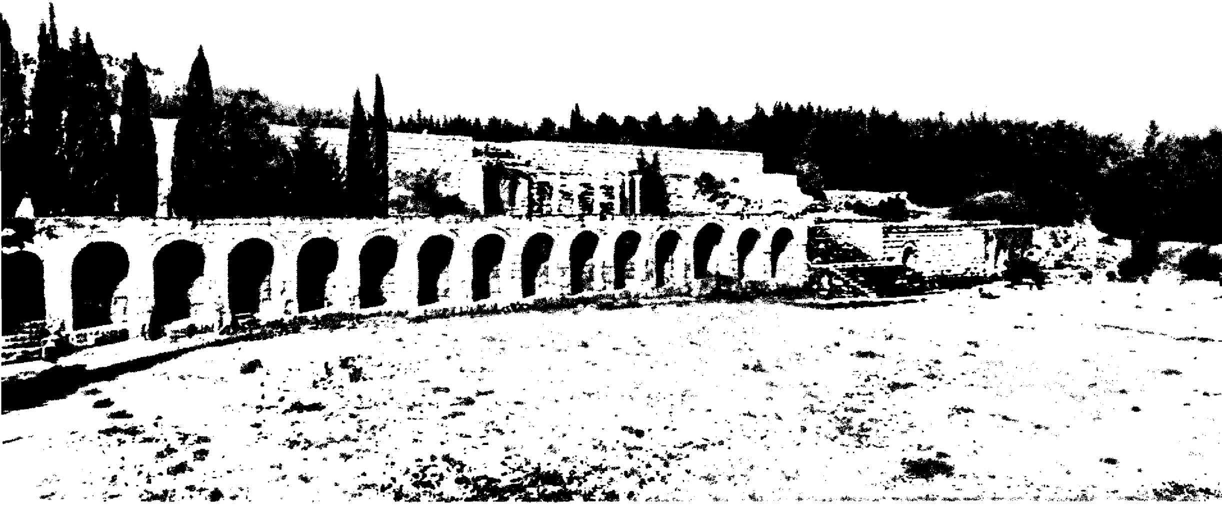




67 - Pergamon, Asklepieion - Hof und Portiken

liegenden einheitlichen Gesamtprogramms, nach dem sich die Terrassen über den allmählichen Geländeabfall von der Höhe bis hinunter zur Agora mit außerordentlicher Ausgewogenheit fächerförmig um das Theater ordnen, als seien sie getragen von seiner langen Terrasse und den mächtigen Säulenhallen auf Strebepfeilern, die sich in die Landschaft einbetten; tatsächlich allerdings ist der Komplex erst nach und nach entstanden und in mehreren Bauphasen ohne ursprüngliche Beziehung und Gesamtkonzeption erwachsen. Die erste Bauhütte scheint zunächst in mittlerer Höhe tätig gewesen zu sein: sie schuf den unter Philetairos im frühen 3. Jahrhundert nach klassischem Plan im dorischen Stil errichteten Athena-Tempel. Er nahm eine beherrschende Position auf der Spitze einer Felsnase über dem Theater ein, als noch Privathäuser die Terrasse besetzten, auf der später Eumenes II. den großen Zeus-Altar erbauen ließ, und die ersten Paläste sich weiter nach Osten an den Rand des Felsgrats zurückschoben und befestigt wurden. Auf dem höchsten Punkt ließ die pergamenische Dynastie aus militärischen Erwägungen Arsenale und Waffenmagazine anlegen.

Unter Attalos I. und Eumenes II. entstehen allmählich immer mehr Bauten, die in ihrer Strukturierung die drei der pergamenischen Akropolis vorbehaltenen Hauptfunktionen – als sakraler,



68 - Kos, Asklepieion - Der untere Hof und die Terrassen

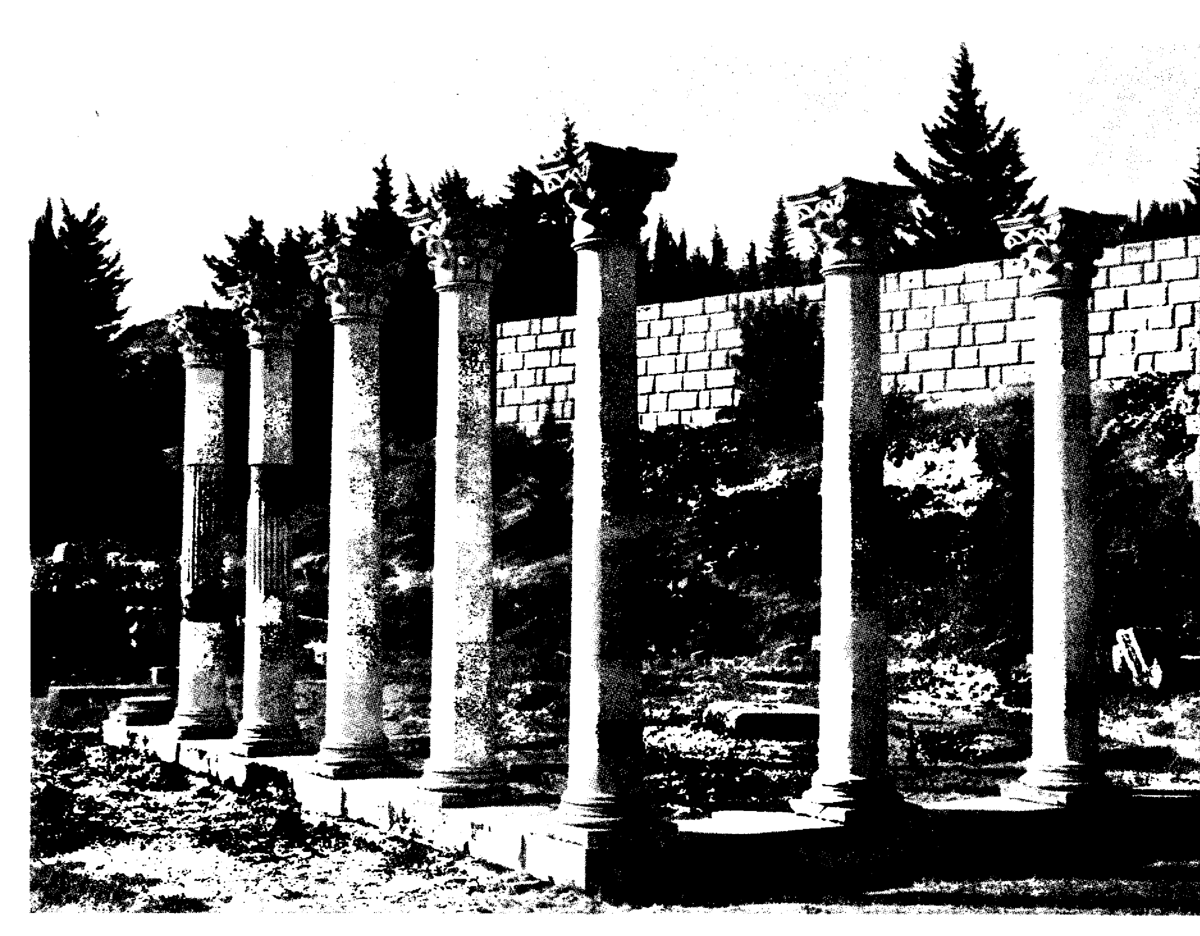
militärischer und Residenzbereich – respektieren. Der Bezirk der Götter nimmt die vorrangige Lage im Westen ein, wo auf das in der Kaiserzeit über einem hellenistischen Komplex neu errichtete Trajaneum das Heiligtum der Athena Nikephoros, der große Altar des Zeus und aller anderen Götter sowie die Tempel der Agora folgen. Diesen ‹Fächer› säumt nach außen hin die Reihe der Paläste und Wohnsitze der hohen Offiziere; am Scheitelpunkt liegen die Kasernen und Magazine und am Eingang, nach Süden zu, der Markt und in der Nähe ein Heroon. Obwohl jede Terrasse eine eigene, ihrem Zweck entsprechende Ausstattung erhielt, blieb das Prinzip doch das gleiche: ein gewaltiger, weit sich entfaltender Platz, den Kolonnaden und ins Gelände eingebettete Säulenhallen umschlossen und der einen zwanglos als Kulisse für die wesentlichen Bauten dienenden Rahmen abgibt. Nur das Trajaneum trägt durch Beachtung der Gesetze von Symmetrie und Axialität das Kennzeichen der Epoche seines Wiederaufbaus. Die Ordnung ist bei den Säulenreihen des Untergeschosses immer dorisch, bei den Obergeschossen ionisch, mit gelegentlichen Mischformen beim Gebälk, während sich für die inneren Kolonnaden das Blattkranzkapitell durchsetzt.

Die an den Hängen der Akropolis entwickelten und zunächst dort ausgearbeiteten Grundlagen der pergamenischen Architektur greifen auf verschiedenartige Stätten über, sogar auf die Ebene, wie im Asklepieion der Unterstadt, wo die hellenistischen Bauten unter den Römern teilweise verschwanden. Die mit Pergamon verbündeten oder befreundeten Städte nehmen die von den Attaliden entsandten Baumeister und Steinmetzen auf; Aigai und weiter im Süden die Städte des Berglands von Pisidien wenden die gleichen Schemata an.

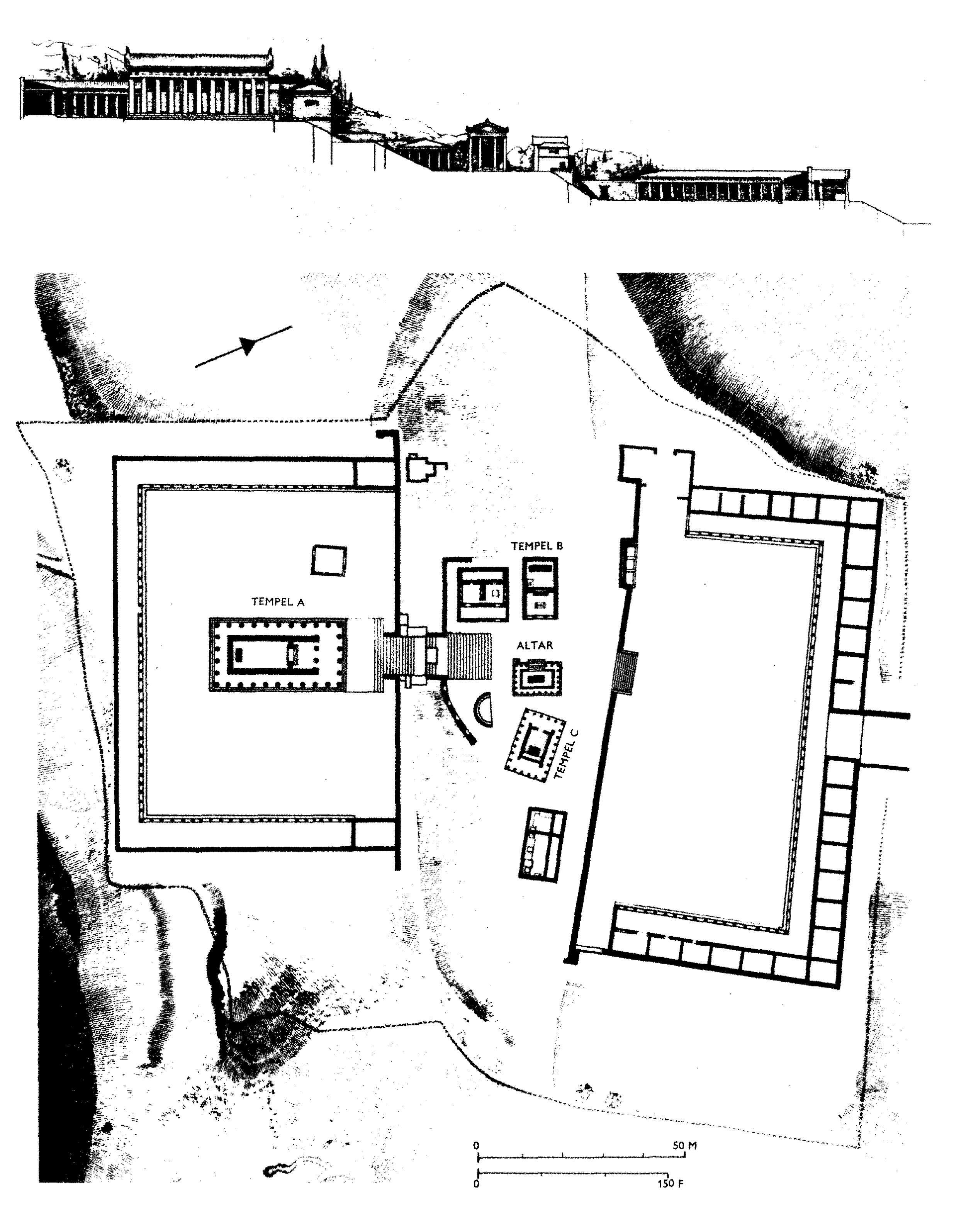
Einige großartige Architekturkomplexe wurden in den Heiligtümern und Städten Griechenlands geschaffen, bevor die Baumeister Italiens und Roms die Lehren von Pergamon im 1. vorchristlichen Jahrhundert aufgriffen und anwandten. Das Heiligtum von Praeneste steht ganz in pergamenischem Geist, obwohl seine Formenwelt und sein Stil schon stark romanisiert sind. Doch auch das dem Wirkungsbereich der Attaliden näher gelegene große Asklepios-Heiligtum in Kos läßt in seinen verschiedenen Bauphasen gleichzeitig den pergamenischen Einfluß über die unmittelbare Unterstützung Eumenes' II. und die systematische Weiterentwicklung einer neuen Architekturästhetik erkennen. Hier ist der Übergang von der alten klassischen Auffassung zu den Schemata der hellenistischen Epoche faßbar, die reif waren für die Übernahme in die römische Welt des Westens.

Um die Mitte des 4. Jahrhunderts wird Asklepios ein bescheidenes Heiligtum auf einer Terrasse auf halber Höhe der Hügel geweiht, die im Süden die am Nordufer von Kos gelegene Ebene begrenzen. Es besteht lediglich aus einem geheiligten Zypressenhain mit einem einfachen Altar. Im frühen 3. Jahrhundert errichtet man westlich des Altars einen Antentempel von relativ geringen Ausmaßen (8,75 × 15,07 m) mit ionischer Fassade; die noch erhaltenen Bauteile sind im frühen 2. Jahrhundert im Stil des Hermogenes erneuert worden. Auf derselben Terrasse erstehen auch ein Bau mit nahezu quadratischem Grundriß – zweifelsohne ein Abaton für die Ärzte – und, in der Nähe des Altars, eine kleine Säulenhalle. Alle Gebäude sind in altgewohnter Weise gruppiert: ohne Beziehung zwischen Raumkörpern und Proportionen locker auf gleicher Höhe verteilt, und erfüllen die Erfordernisse des Kults und der Riten bei asklepischen Konsultationen.

Um die Mitte, vielleicht schon in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts erfährt die bauliche Gestaltung des Heiligtums eine völlige Veränderung durch die Anlage eines Eingangsplatzes unter-



69 - Kos, Asklepieion - Die mittlere Terrasse und der Tempel C


TEMPEL A
TEMPEL B
ALTAR
TEMPEL C
0
50 M
0
150 F



72 - Kos, Asklepieion - Blick auf die untere und mittlere Terrasse

halb der ursprünglichen Terrasse und durch die Errichtung eines Baukomplexes auf einer neuen Terrasse, die die erste beherrscht und überragt.

Unten, 6 m unter dem alten Temenos, wird ein riesiger Platz von 93×47 m auf drei Seiten – im Norden, Osten und Westen – von einer dorischen Säulenstellung eingefaßt, während im Süden eine mächtige, mit zwei Brunnen geschmückte Stützmauer die Linien des Heiligtums erkennen läßt. Die Wallfahrer betraten diesen Platz durch ein Propylon; es war ebenso nach der Mittelachse ausgerichtet wie eine 10 m breite monumentale Freitreppe, die zur Tempelterrasse hinaufführt. Um die geometrische Symmetrie dieser Axialität aufzulockern, schoben sich die Säulenhallen im Osten und Westen nicht ganz bis an die Stützmauer heran, sondern ließen zwei Durchgänge frei, die es erlaubten, diese ausgedehnten Kolonnadenreihen aus einer schrägen, dem klassischen Empfinden gemäßeren Perspektive zu erfassen.

Als Abschluß erforderte der Komplex eine Bekrönung, die durch die Anlage der oberen, 11 m höher liegenden Terrasse geschaffen wurde, zu der eine zweite, in gleicher Achse verlaufende Freitreppe hinaufführte. Entsprechend der п-förmigen Portikus des Eingangsplatzes – aber in entgegengesetzter Richtung, nach Norden zu, offen – umschloß eine Kolonnade den Hof an der Süd-, Ost- und Westseite und bildete den Hintergrund, vor dem sich der Block eines neuen Tempels, eines dorischen Peripteros mit sechs Säulen an der Front, abhob, eine Nachgestaltung des Asklepios-Tempels von Epidauros, nur mit größeren Maßen. Eine mit der ersten übereinstimmende Stützmauer fing die Terrasse ab. Das Ausmaß des Bauprogramms erlaubte zunächst nicht, die Kolonnade in Stein zu errichten; sie bestand im Sinne der archaischen Tradition aus Holzpfeilern. Mit Hilfe der dem Heiligtum von Eumenes II. gewährten Unterstützung wurde die Holzkolonnade um 170–160 v. Chr. durch eine Anlage aus Marmor ersetzt, die diese großartige Komposition voll zur Geltung brachte – ein würdiges Beispiel für die neue Ästhetik, nach der die Gebäude im Hinblick auf ihren plastischen und malerischen Effekt angeordnet und ausgestaltet wurden, wenn sie auch keine klar umrissene Aufgabe im sakralen Wirkungsbereich des Heiligtums erfüllten. So besaß etwa der als Abschluß dieses Komplexes mit seiner Abfolge von Terrassen angelegte Tempel nicht einmal einen Altar, derart begrenzt war der Raum am Ende der axialen Treppe, mit der seine Fassade eng verknüpft war.

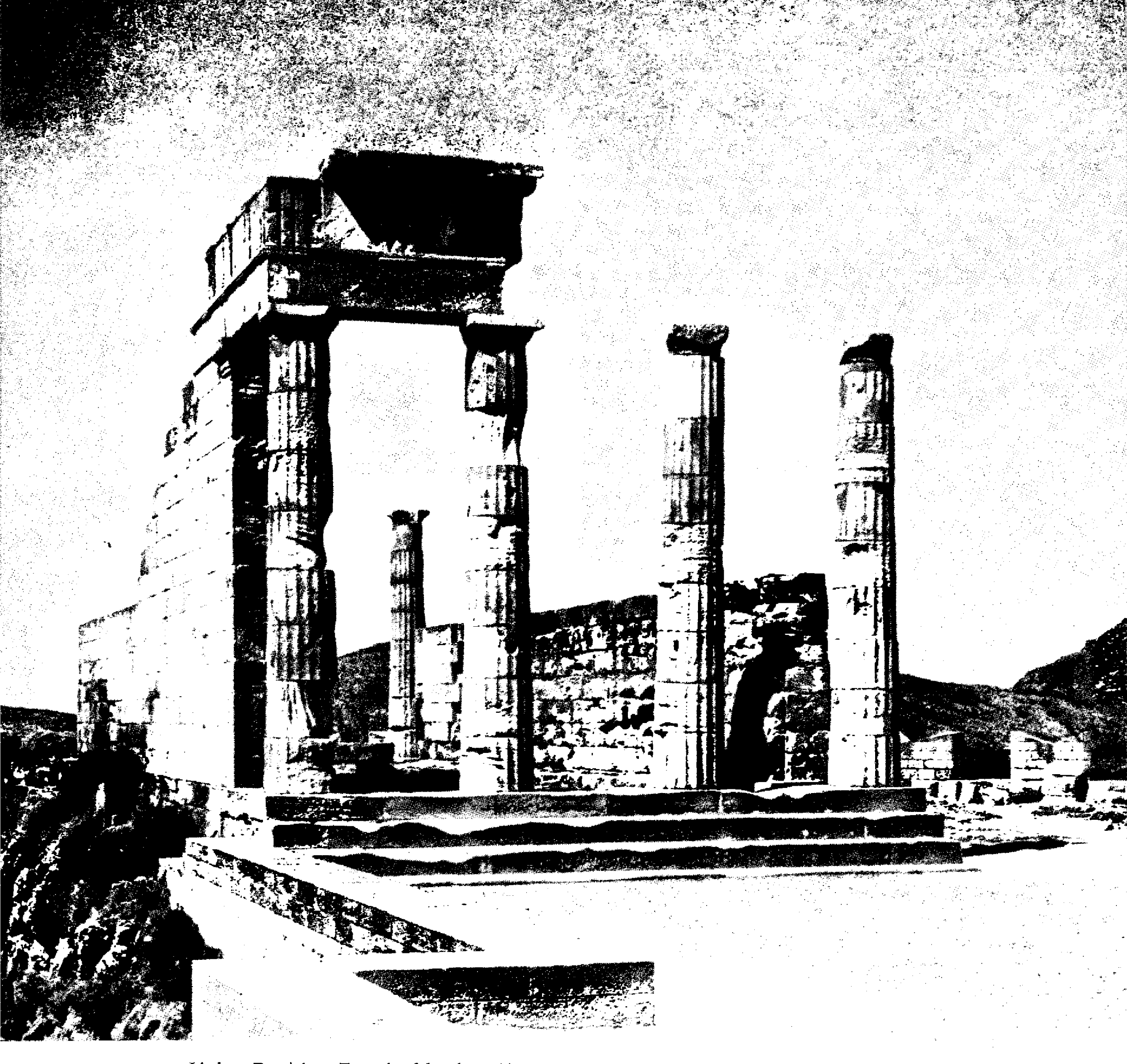
70 und 71 - Kos, Asklepieion - Querschnitt und Grundriß

Zu der Beziehung zwischen den Baukörpern, denen die Abstufung der Terrassen Gewicht verlieh – die Vertikale wurde dabei von den Treppenrampen und die Horizontale von der Abfolge der Kolonnaden und Stützmauern bestimmt –, kam hier die Wirkung von Symmetrie und Axialität hinzu. Daher kostete es die späteren Baumeister nur geringe Mühe, dieser Anlage ein typisch römisches Aussehen zu geben: sie lockerten die Monotonie der Terrassenmauern durch Arkadenreihen auf, die das Bemühen um das Pittoreske durch ein neues Licht- und Schattenspiel unterstrichen.

Die gleichen Prinzipien haben die Umgestaltung des Athena-Heiligtums auf der Akropolis von Lindos bestimmt *(vgl. Abb. 419)*. Kolonnaden und Treppenrampen sind hier noch klarer miteinander gekoppelt, da die einen in die anderen übergreifen. Auch hier vollzog sich die Verwirklichung eines fortschrittlichen Plans für die beiden Terrassen in mehreren Etappen, und die für eine einheitliche Gestaltung nötigen architektonischen Kniffe sind noch spürbar und aufschlußreich. Das Heiligtum der Lindia nahm seit archaischer Zeit die oberste Plattform ein, und im 6. Jahrhundert wurde am Rand des Steilabsturzes der erste Tempel errichtet, der nach Gottfried Gruben dem Kult der darunterliegenden Grotte entsprechen sollte. Daher konnte die in der Folgezeit angestrebte Symmetrie nie ganz erreicht werden; nur der Altar liegt in der Achse der Monumentaltreppe. Im frühen 3. Jahrhundert bringt eine Erneuerung des Tempels den ersten Umgestaltungsplan mit sich. Ein bedeutendes Propylon empfängt den Besucher; den fünf Eingangstoren entsprechen zehn Säulen an der Fassade; an den beiden Flanken erinnert je ein prostyler Flügelbau mit vier Frontsäulen an die Gliederung der Athener Propyläen des Mnesikles. Der Hof selbst ist an der Nord-, Ost- und Westseite von Portiken umgeben; im Osten jedoch erforderte die Achsenverschiebung des Tempels einen zwar kaum einen Meter tiefen Scheinumgang, der trotzdem die Säule an der Nordostecke des Tempels verdeckt. Alles ist der dekorativen Wirkung der Kolonnade geopfert. Im ausgehenden 3. oder im beginnenden 2. Jahrhundert wird das Motiv der Portikus mit Seitenflügeln in größerem Maßstab auf der unteren Terrasse am Fuß der großen Treppe entwickelt, doch der Platzmangel verhindert den Bau einer vollständigen Säulenhalle. Nur die 68 m lange Kolonnade entfaltet sich ohne Unterbrechung, und die untersten

73 - Kos, Asklepieion - Der Tempel und die obere Terrasse



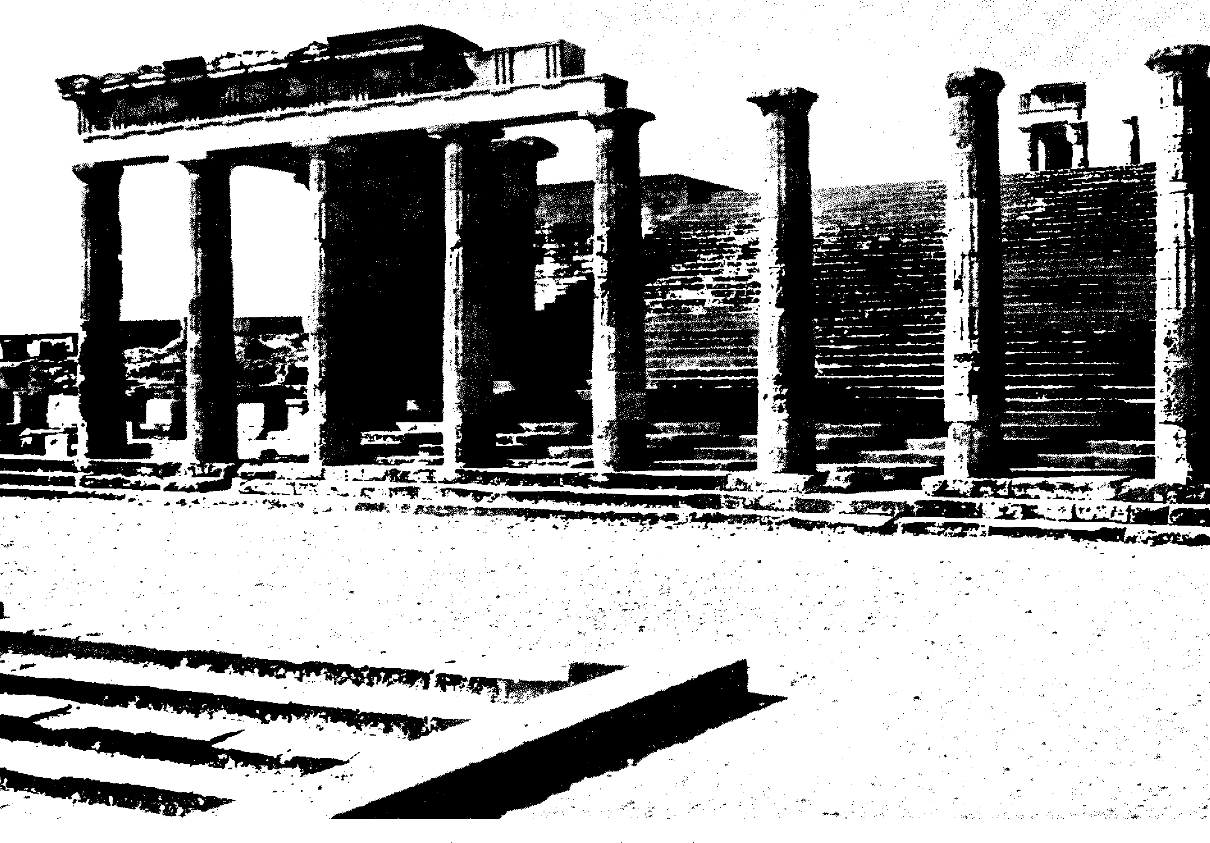


74 - Lindos - Der Athena-Tempel auf der oberen Terrasse

Stufen der Treppenrampe treffen auf den Stylobat der Portikus, die dort auf einen Innenraum verzichten muß. Zwei Flügel mit vier prostylen Säulen greifen das Motiv des oberen Propylon auf. So ist mit einigen Abweichungen das für die Epoche so charakteristische Schema in völliger Anpassung an die Landschaft verwirklicht.

Bei der Planung für eine ganze Stadt konnte es beachtliche Baukomplexe zeitigen; Kameiros auf der Insel Rhodos bietet ein Beispiel dafür. Die Stadt erstreckt sich zu beiden Seiten eines weiten Tals, in dessen Mittelachse die Hauptstraße verläuft. Oben wurde die Anlage von einer über 100 m



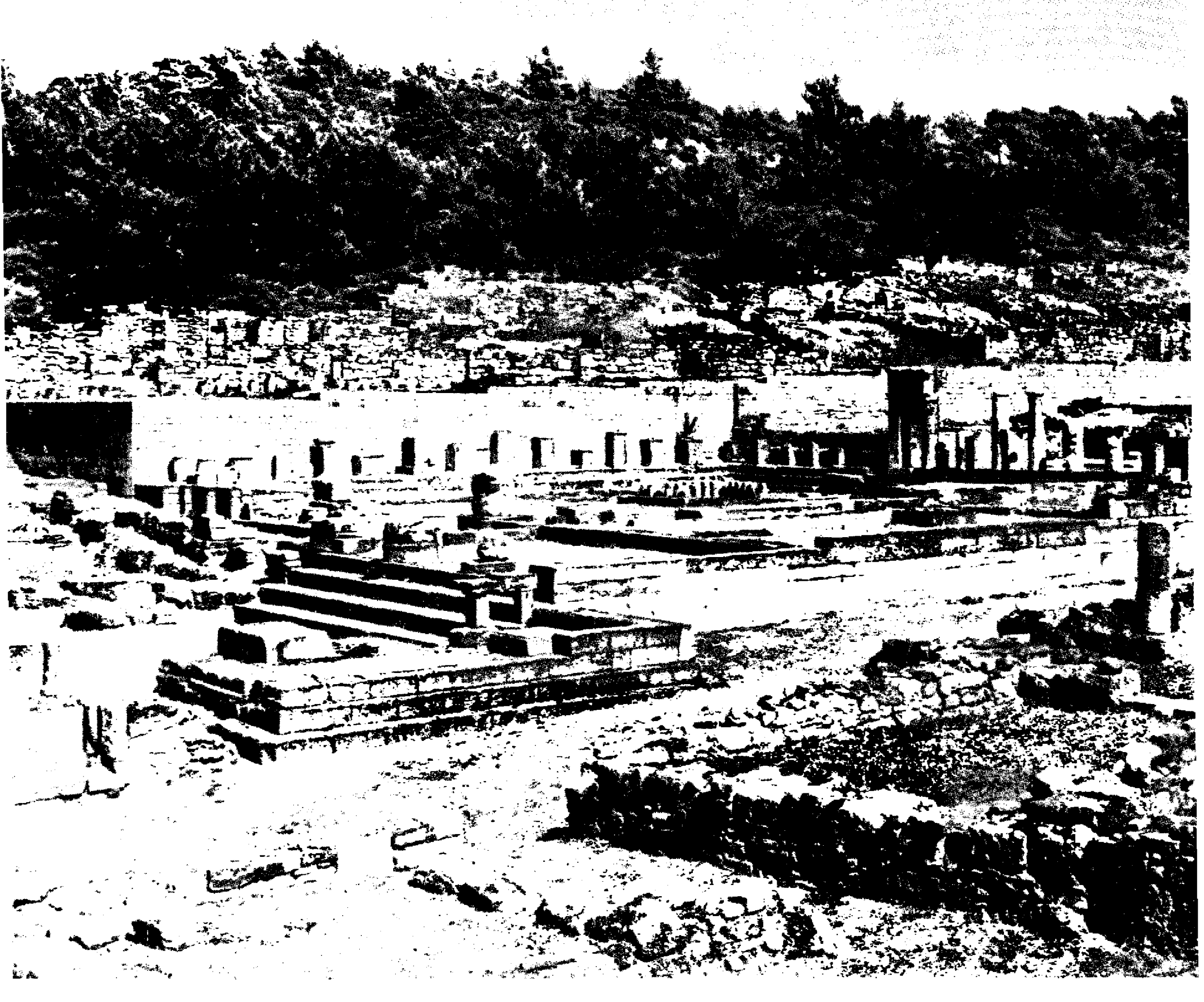


76 - Lindos - Die mittlere Terrasse und die Zugangstreppen (Ausschnitt)

langen Stoa abgeschlossen, die die Terrasse der Akropolis begrenzte. Am Ausgang des Tals, zum Meer hin, folgten die öffentlichen Bauten in kleinen, von Portiken gesäumten Gruppen. Rhodos, Halikarnassos und Delos – vor allem auf dem Theaterhügel und im Inopos-Tal – zeigen andere Beispiele der Stadtarchitektur, bei der die Terrassen und Höhenunterschiede mit mehr oder weniger Einheitlichkeit verbunden und ausgeglichen sind, bei der jedoch die Raumkörper und monumentalen Massen mit Hilfe von Terrassen herausgehoben und zur Geltung gebracht wurden. Die Terrassen sind durch Säulenhallen gegliedert, die ihre Konturen und Linien bestimmen. Es ist eine landschaftsbezogene Architektur, die, selbst durch die Fortschritte in der Zeichenkunst beeinflußt, ihrerseits die alexandrinische und römische Malerei anregen sollte.

Dennoch darf man die funktionellen Aspekte der hellenistischen Architektur nicht außer acht lassen, die dank der Vorliebe für das Monumentale berücksichtigt wurden und oft den Bau ausgewogener und sehr kraftvoll gegliederter Anlagen förderten. Parallel zur pergamenischen Stadt-

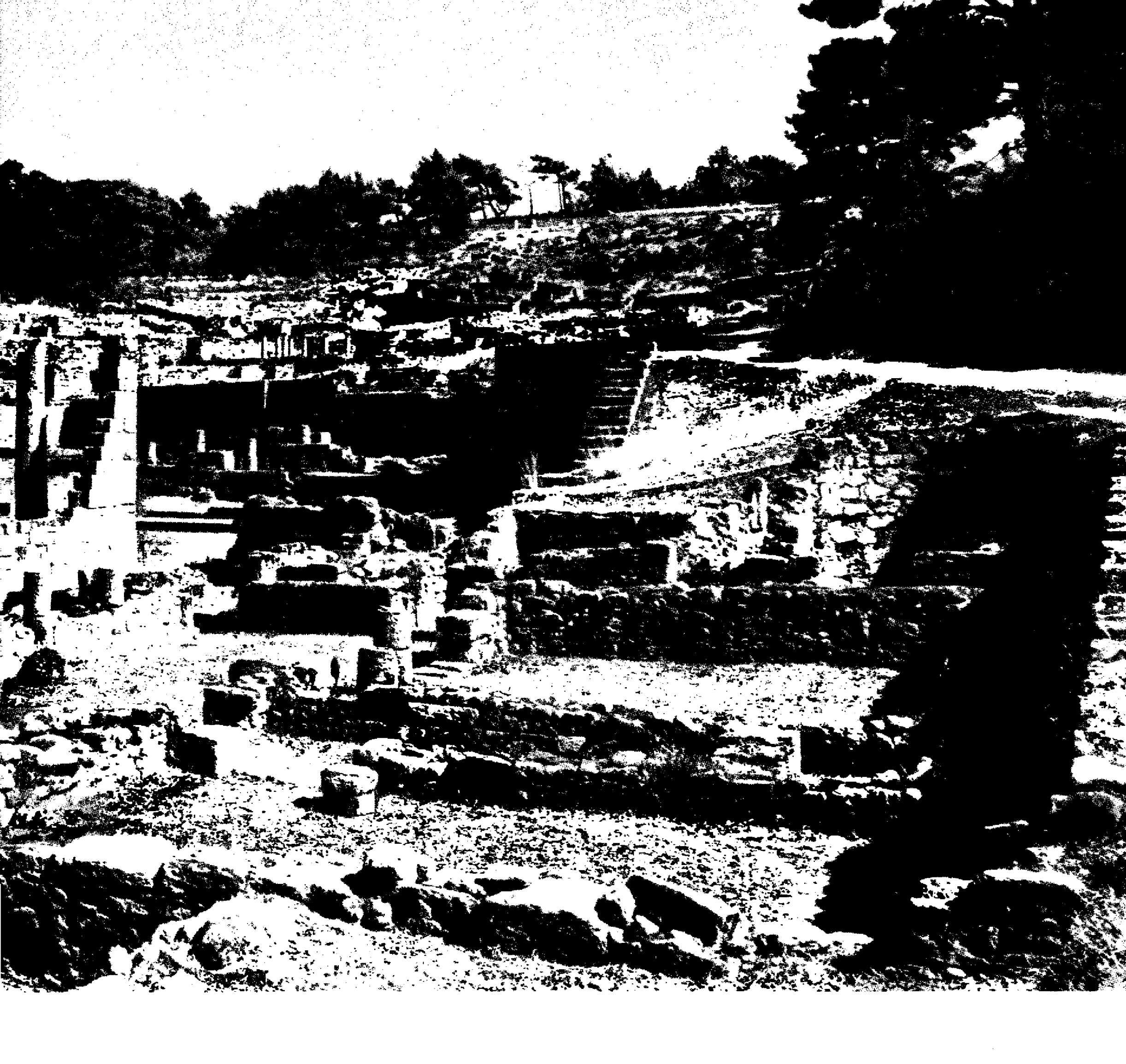
75 - Lindos - Die große Stoa und die Monumentaltreppe



77 - Kameiros - Gesamtansicht der Stadtanlage

planung entwickelt sich ein mehr geometrisches, mehr lineares, dem rechtwinkligen Schema verhaftetes Stadtbild, dessen Wesenszüge und Grundlagen Milet und zahlreiche Kolonialstädte erkennen lassen.

Die neuen Grabungen haben gezeigt, daß die milesische Siedlung schon in archaischer Zeit einigen Orientierungsvorschriften nachkam, die dann auf ihre Schwarzmeerkolonien übertragen wurden. Olbia hat dies erwiesen. Doch erst um die Zeit des Wiederaufbaus – um 475, nach der durch die Perserkriege erlangten Befreiung – erhielt Milet einen regelrechten, schachbrettförmigen Plan, der im Hinblick auf seine Funktionen nach den Prinzipien des Hippodamos, eines Mathematikers und Philosophen aus Milet, entworfen worden war. Hippodamos hatte die Philo-



sophenschule fortgeführt, die im 6. Jahrhundert den Ruhm der Stadt darstellte. Den verschiedenen Aufgaben der Stadt – in Politik, Religion, Handel, Bildung und Wohnwesen – entsprachen Bezirke, deren architektonische Anordnung ihrem Wirkungsbereich gerecht werden mußte. Doch die Konzeption des Entwurfs eilte der Realisierung der Pläne voraus, und erst die weitläufigen hellenistischen Anlagen konnten die Felder des Schachbretts ausfüllen und dem Stadtbild von Milet deutliche Züge verleihen *(vgl. Abb. 409–411)*. Seine Plätze, seine Heiligtümer, seine Märkte und Gymnasien gruppieren sich innerhalb eines Winkels, dessen nördlicher Schenkel am Löwenhafen und der westliche am Fuß des Theaters endete, während die Südagora als Drehpunkt diente. Dorische Säulenhallen und Kolonnaden bezeichnen die Achsen und die Konturen dieser Bau-

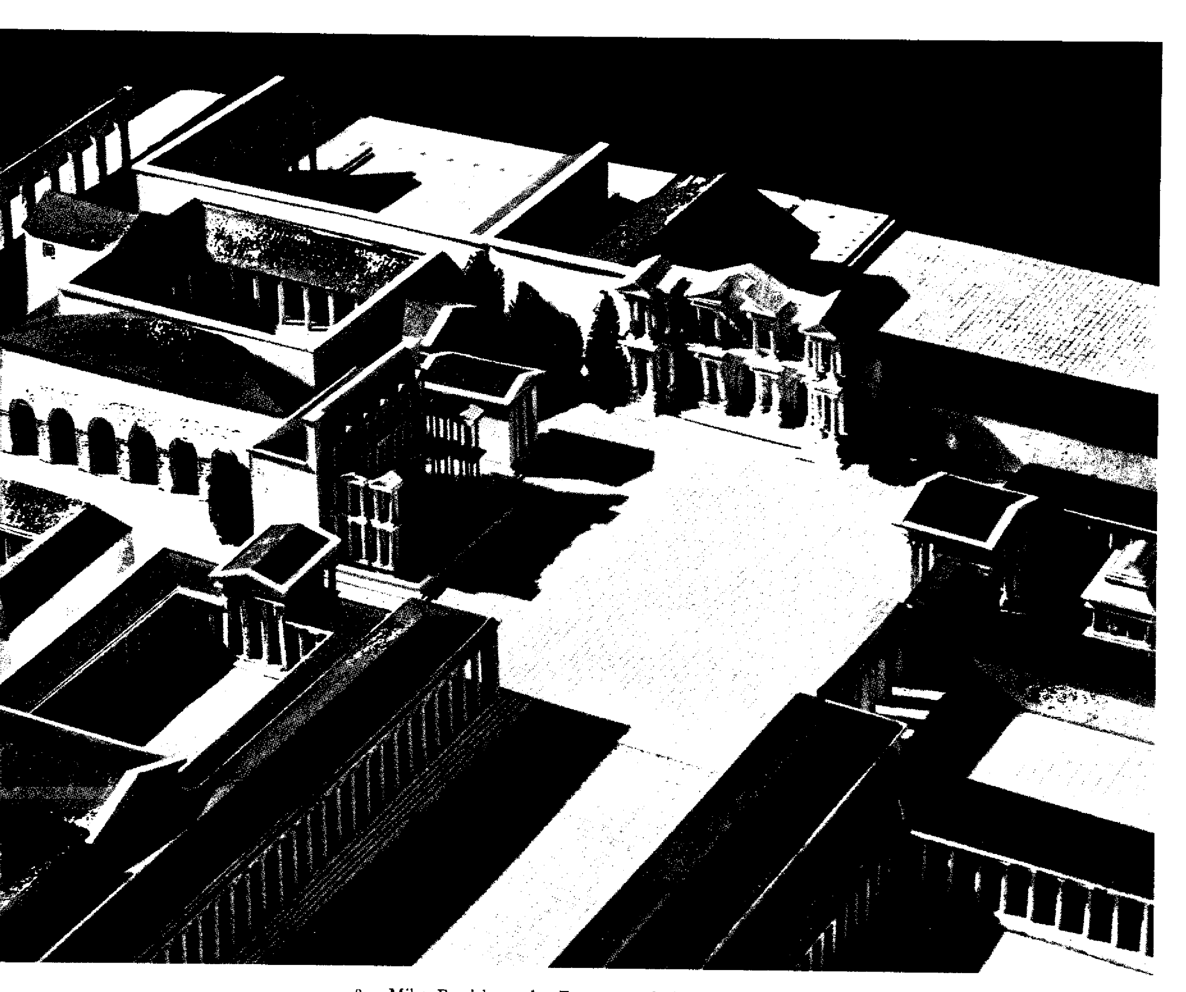


78 - Kameiros - Unterer Bereich der Stadt

komplexe. Besonders ins Auge fällt die große Stoa der mittleren Agora mit ihrer doppelten Säulenstellung und ihrer dreifachen Reihe von Läden am Ostrand des Platzes – des ausgedehntesten und eindrucksvollsten der bekannten Freihäfen der griechischen Welt. An der großen, das Monumentaltor der Agora mit den Märkten im Norden verbindenden Straße erhob sich hinter Kolonnaden das Buleuterion mit seiner Mauer, von dem sich die dorische Fassade eines Propylon gegenüber dem Nymphäum abhob. Dieses war ein wahres Spitzenwerk aus Nischen mit Säulchen, die sich über mehrere Ebenen staffelten, und spiegelte sich im Wasser eines großen Beckens wider, das auch die in die Bauornamentik einbezogenen Statuen reflektierte. Weiter weg, am Nordmarkt, hoben sich die vorspringenden Fassaden des Tempels und der Propyläen ab und durchbrachen die Monotonie der weitläufigen dorischen Kolonnaden, deren Ausdehnung und Weite die stilistischen Nachlässigkeiten erklären, ohne sie immer zu rechtfertigen.

79 - Delos - Die Theaterstraße

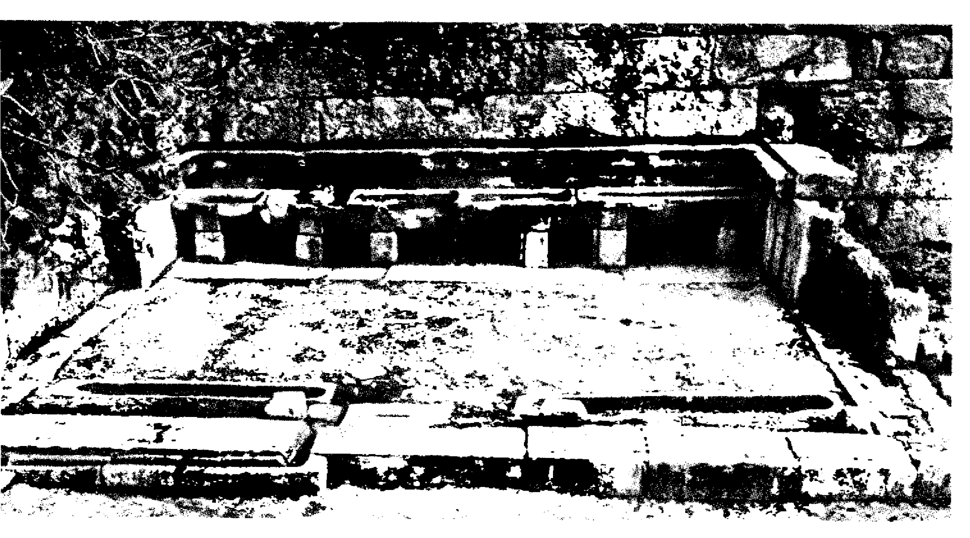




80 - Milet, Bereich um den Zugang zur Südagora - Modell - Berlin

81 - Kos, Gymnasium - Straße und Kolonnade





82 - Priene, Gymnasium - Brunnen



84 - Messene - Agora

83 - Delos - Die Minoë

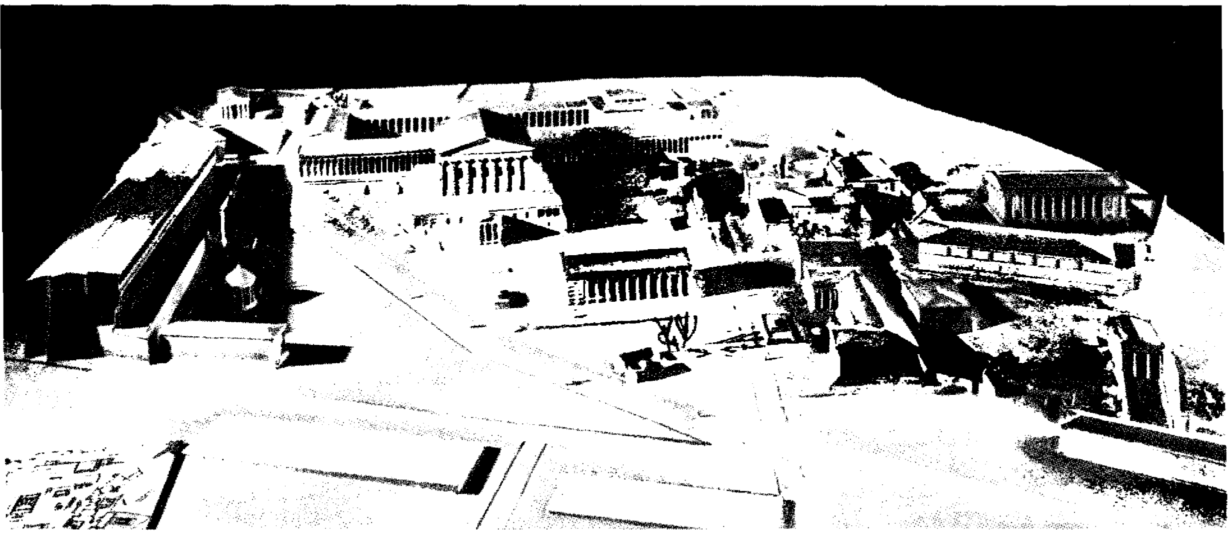
Die Gliederung geht nicht mehr von der Abstufung und der Beziehung der Baukörper zueinander aus; sie sucht ihre dekorativen Effekte im Hervorheben, im Betonen einiger Motive vor einem Hintergrund, bei dem die Kolonnaden die entscheidende Rolle spielen. Hier hat der Dekor der monumentalen Prachtstraßen seinen Ursprung, die zu Beginn unserer Zeitrechnung in allen Städten des Ostens zu hoher Blüte gelangen. Antiocheia, Apameia, Perge, Side und Ephesos rivalisieren an Großzügigkeit und Luxus bei diesen über Hunderte von Metern beiderseits der Prunkalleen entlangführenden Säulenhallen. Jedoch schon im 2. Jahrhundert sind in Kos die ersten Vorstufen solcher Anlagen sichtbar; sie erwachsen aus der Verbindung von Agorai oder Gymnasien mit den benachbarten Straßen, die sich dem Dekor der Bauten, die sie säumen, anpassen.

Von nun an schafft die ästhetische Bewertung der Straße ein neues Problem, das die Klassik nicht gekannt hatte. Nach und nach bildet sich ein Repertoire heraus, bei dem die Brunnen und Nymphäen, später die Triumphbogen, zusammen mit ihren Kolonnaden die wesentlichen Bestandteile darstellen. Seit der archaischen Epoche zieren den Brunnen dekorative Fassaden, er strebt jedoch nicht nach Unabhängigkeit. Bald gewinnt seine Rolle allerdings bei den einzelnen Bauten wie im Stadtbild an Bedeutung. Das Gymnasium von Priene besitzt eine herrliche Anlage, die den dort übenden Epheben vorbehalten war. Die Becken sind noch vor der Rückwand einer großen Halle aufgereiht, zu der man durch einen Vorraum mit Säulen gelangte. Die alten Brunnen, wie die Minoë in Delos, erhalten eine monumentalere Ausstattung. Manchmal bemüht man sich um eine malerische Wirkung in ihrer Beziehung zur Landschaft; die Brunnen von Lokroi mit ihren in Grotten eingelassenen Becken kommen dem Hang zum Pittoresken entgegen, dem unter anderen die großen Anlagen von Korinth – die Peirene- und die Lernaquelle – durch die geschickte Verbindung, die sie zwischen den natürlichen Gegebenheiten und den dekorativen Fassaden erzielen, zur Beliebtheit verholfen haben.

Die Vorliebe für das Monumentale ist nun fest verwurzelt und gibt den überlieferten Architekturformen neue Impulse. Die Wohnarchitektur erfährt mit der Entwicklung der Fürstenpaläste eine Bereicherung; wir kennen jene von Alexandria nur aus den Textquellen, und auch die Paläste der Attaliden sind schlecht erhalten. Doch wir gewinnen eine Vorstellung von dem Rahmen, in dem die Fürsten von Makedonien lebten, aus den Ruinen des Palastes von Vergina *(vgl. Abb. 398)*, der durch die neuen Grabungen, bei denen sein gänzlich von Wohnräumen umschlossener Peristylhof völlig freigelegt wurde, noch besser bekannt geworden ist. Der Eingang hatte zweifellos eine zweigeschossige Portikus, bei der die ionische Ordnung über der dorischen lag. Er zeigte mit einer Folge von Rundhallen und prunkvollen Vestibülen eine sehr imposante Fassade, deren Bauglieder eine vollständige Rekonstruktion zulassen müßten. Weitläufige Innenräume werden durch ein Spiel von Säulen und Balkenkonstruktionen gegliedert – das Buleuterion von Milet *(vgl. Abb. 413)* und die hypostyle Halle von Delos *(vgl. Abb. 394 und 395)* sind dafür die schönsten Beispiele. Sogar die Sepulkralarchitektur, die durch die Verbreitung des Heroen- und Fürstenkults neu belebt wird, nimmt einen Aufschwung. Die Grabkammer wird manchmal, wie in Pergamon oder Kalydon *(vgl. Abb. 416–418)*, in einen Baukomplex eingefügt, bei dem die Portiken und Exedren mit ornamentalen Fassaden oder die Krypten in einer Weise verbunden sind, wie sie in der römischen und christlichen Architektur der späteren Jahrhunderte Verbreitung finden sollte.

Schließlich bringen die neuen Formelemente auch in das Innere der alten Bauten mehr Ordnung, mehr Regelmäßigkeit. Die alten Agorai werden mit weitläufigen Kolonnaden umschlossen, wie der antike Markt von Athen *(vgl. Abb. 414 und 415)*, dessen einzelne Gebäude durch vorgelagerte Säulenhallen neu zusammengefaßt werden, die ihre Individualität und Uneinheitlichkeit verwischen. An der Westseite, am Fuß des Kolonos Agoraios, führt eine Kolonnade die der Stoa Basileios weiter und schafft eine etwas künstliche Einheit zwischen Metroon, Demeter-Tempel, Archiven und Buleuterion. Im Süden dienen ausgedehnte Säulenhallen Aufgaben der Verwaltung

85 und 86 - Athen, Stoa des Attalos - Obere Galerie und Untergeschoß



87 - Athen, Agora - Modell - Athen

und des Handels. Im Osten erinnert die Stoa des Attalos an die Anstrengungen, die die Attaliden unternahmen, um im Ansehen der großen alten Hauptstadt des Griechentums zu steigen.

Die vor kurzem freigelegte Agora von Messene veranschaulicht die neuen Schemata und das Wesen dieser Bauten: Versammlungshallen, Geschäftsstellen und Heiligtümer werden nicht mehr als unabhängige Gebäude geplant, sondern zu einem Kolonnadengefüge zusammengefaßt, das die offenen Plätze oder die alten Straßenkreuzungen zu abgeschlossenen Anlagen umgestaltet. Ihr Bindeglied ist die Säulenhalle, die einen festen Bestandteil aller Architekturkompositionen der hellenistischen Welt bildet.

Der Wiederaufbau der Stoa des Attalos in Athen offenbart die Gründe. Die Portikus stellte die Lösung der bei der neuen Bauweise aufgetretenen Schwierigkeiten dar: Erweiterung der Nutzflächen, Verbindungen zwischen den älteren oder frei stehenden Bauten, deren Individualität aufgehoben werden soll, monumentaler Eindruck der den Raum und die Landschaft abgrenzenden und gliedernden Kolonnaden, Betonung einzelner Raumkörper und schließlich ein ungezwungeneres Spiel der Dekor- und Stilformen, die an den Fassaden und in Innenräumen immer abwechslungsreicher werden.

Mit ihrem Erfindungsreichtum, ihrem Hang zum Dekorativen und Malerischen, mit ihrem Sinn für das Variieren der Schemata mit Hilfe von einfachen und verhältnismäßig wenigen Grundelementen und mit ihrer Freiheit gegenüber den klassischen Traditionen konnte die hellenistische Architektur die mannigfaltigen latenten Möglichkeiten, die im Keim in der klassischen Architektur lagen, entfalten und sich mit neuen Schemata den tiefgreifenden Veränderungen der griechischen Welt in den letzten Jahrhunderten vor unserer Zeitrechnung anpassen. Diese Werke hätten nur einen begrenzten Wert, wenn sie nicht über ihre Eigenleistungen hinaus alle Elemente in sich trügen, die den Ausgangspunkt für die großartige Entwicklung der römischen und westlichen Architektur bilden.

ZWEITER TEIL

MALEREI



DIE EROBERUNG DES RAUMS (330–280)

Einleitung

Am Ende der klassischen Epoche sollte auf dem Gebiet der Malerei die Kluft zwischen den eher mittelmäßigen Erzeugnissen anonymer Künstler auf der einen und den Meisterwerken der großen Maler wie Nikias und Apelles auf der anderen Seite unüberbrückbar werden. Trotzdem lohnt es sich, einen letzten Blick auf die bemalten Vasen aus Süditalien und Sizilien zu werfen, deren Herstellung nunmehr ihrem Ende entgegengeht. Mangels großer zeitgenössischer Originalwerke geben sie uns die Möglichkeit, den Zeitpunkt festzusetzen, von dem an die griechische Malerei sich mehr als je zuvor der sinnvollen Gruppierung der Figuren in räumlichen Kompositionen und ihrer Eingliederung in einen Rahmen annimmt, der wachsende Bedeutung gewinnt und durch das Spiel von Licht und Farbnuancen belebt wird.

Sehr bald jedoch sollte sich unsere Kenntnis von der hellenistischen Malerei erweitern. Besitzen wir auch kaum Nachrichten über die Maler selbst, da die antiken Quellen weitaus mehr anekdotische Details als Stilanalysen enthalten, so verfügen wir vom Ende des 4. Jahrhunderts an immerhin über eine gewisse Anzahl zweitrangiger Originalwerke – Fresken, Mosaiken und bemalte Stelen –, die doch wohl etwas mehr als nur einen Widerschein der ‹großen Malerei› darstellen. Dank diesen Werken, die wir annähernd datieren können, scheint es bisweilen möglich, unter den Malereien römischer Zeit mehr oder weniger entfernte Repliken erstrangiger griechischer Originale zu identifizieren.

Wenn man also die bescheideneren Denkmäler der hellenistischen und die bedeutenderen Malereien der römischen Epoche nebeneinander auswertet, läßt sich die Entwicklung einer Kunstgattung verfolgen, die ebenso lebendig und erfindungsreich ist wie Plastik oder Architektur. Trotz gelegentlich fühlbarer Schulunterschiede scheinen die Bestrebungen der hellenistischen Maler fast drei Jahrhunderte hindurch ziemlich einleuchtenden Zielen gegolten zu haben: zunächst der Eroberung des dreidimensionalen Raums, der durch die geometrische Konvergenz der Figuren und Gegenstände entsteht; sodann der immer entschiedeneren Einbeziehung eines von Lichteffekten belebten architektonischen und in der Folge natürlichen Rahmens; und schließlich sind es Dinge der Natur, die Landschaft, die zuweilen bis zur Künstlichkeit getriebene Darstellung der Wirklichkeit, die einen immer größeren Raum einnehmen. Die letzten hellenistischen Maler sollten diese Tendenzen in einer Synthese vereinigen.

Das Ende der bemalten Keramik

Zu Beginn der hellenistischen Zeit stellten die Vasenmaler noch einige beachtliche Stücke her. Aber alle diese späten Schöpfungen sind auf Süditalien und besonders auf Sizilien beschränkt. Von nun an jedoch werden die großen Kompositionen der apulischen Werkstätten und der Keramiker von Paestum verdrängt durch Bilder kleineren Formats mit Szenen familiären und intimen Charakters, in denen sich zunehmend der Sinn für Raum und Farbe entwickelt.

In der sogenannten ‹Gnathia›-Keramik Apuliens, die sich durch polychrome Malerei auf schwarzem Grund kennzeichnet, ist das Motiv oft auf eine einzige Gestalt konzentriert, wie zum

88 - Apulische bauchige Lekythos: Sitzende Frau mit einem Spiegel - Tarent



89 - Apulische Oinochoe. Ausschnitt: Tanzszene - Ruvo



90 - Sizilische Oinochoe. Ausschnitt: Trunkener Herakles - Leningrad

Beispiel auf einer Lekythos aus Tarent. In dieser Darstellung traditioneller Art, bei der perspektivische Verkürzungen kaum angedeutet sind, treten gleichwohl neue Züge hervor: die Gewandfalten vertiefen sich durch stark betonte Schatten, die dem sonst ziemlich flächigen Vorwurf Plastizität verleihen.

Sieht man von den Herstellern der ganz und gar mittelmäßigen Arbeiten ab, beschränken sich nur noch wenige Vasenmaler auf die strikte Anwendung der rotfigurigen Technik. Die apulische Oinochoe der Sammlung Jatta ist eines der letzten Beispiele. Auch ihr Thema ist dem Anschein nach banal, und die Flötenspielerin wiederholt ein in der klassischen Malerei seit langem geläufiges Motiv. Aber die von vorn dargestellte verschleierte Tänzerin ist entschieden originell. Die Verkürzung des gegen den Beschauer erhobenen Arms gibt der ziemlich unbeholfen gezeichneten Gestalt mit dem träumerischen Gesichtsausdruck unerwartete Tiefe.

Manche sizilischen Vasenmaler vom Ende des 4. Jahrhunderts haben anspruchsvollere Darstellungen zu schaffen versucht. Auf der Leningrader Oinochoe vermittelt die Anordnung der Personen in der Bildmitte, zwar noch einigermaßen ungeschickt, einen gegliederten Raum. Es ist eine Szene im Geist des parodistischen Theaters. Herakles, den fackeltragende Musikantinnen nach Hause geleiten, ist betrunken auf der Straße niedergesunken. Eine oberhalb der Tür erscheinende Alte mit übertrieben realistischem Gesichtsausdruck gießt Wasser über ihn. Die zwei von vorn wiedergegebenen Zentralfiguren sowie die verkürzt gezeichneten Beine und der linke Arm des Herakles, die sich im Vordergrund, perspektivisch notdürftig angedeutet, von der Tür-



91 - Adrano-Gruppe - Pyxis. Ausschnitt: Die Jungvermählte bei der Toilette - Moskau

schwelle abheben, genügen indessen nicht, um der gesamten Szene Tiefenwirkung zu geben, da die beiden Musikantinnen, die das Bild einrahmen, kompositorisch nicht in die Mittelgruppe einbezogen sind.

Eine szenisch einheitliche Gestaltung läßt dagegen die Moskauer Pyxis erkennen, die ebenfalls zur Adrano-Gruppe gehört. Die verschleierte Jungvermählte, die in der Mitte sitzt, wendet sich dem Betrachter zum erstenmal gänzlich von vorn zu. Vor allem bilden die beiden Begleiterinnen mit ihr eine wirkliche Gruppe. Sie umgeben sie mit ihren Gesten, mehr noch mit ihren sich biegenden Körpern, die eine Art lebenden Kreis um die hieratisch dargestellte Braut ziehen. Die Plastizität der rechten Figur wird durch die starke Drehbewegung und die dargebotene, ebenfalls verkürzt gezeichnete Kassette unterstrichen. Von wirklicher Malerei trennen das Bild höchstens

die fehlenden Schatten, die durch einige Schraffuren kaum angedeutet sind, und die noch sehr zurückhaltende Verwendung der Farbe.

So ist es denn nicht erstaunlich, daß in einigen der besten Arbeiten der sizilischen Maler vom Ende des 4. Jahrhunderts alle Mittel der Polychromie aufgeboten werden. Besonders der Lipari-Maler gewinnt der rotfigurigen Technik malerische Reize ab; statt die weiblichen Körper weiß zu übermalen, wie es einige seiner Vorgänger taten, spart er bei nackten Körperteilen die fahlbraune Farbe des Tons aus, die sich dann von den Pastelltönen der Umgebung abhebt. Die beiden Frauen, die in Dreiviertelansicht einander gegenübersitzen, ergeben ein Bild, das mit der Form des Gefäßes harmoniert und dessen konvergierende Linien sich hinter den beiden Figuren nach der Mitte der Szene zu bewegen. Strukturell vielseitiger findet man dieses Kompositionsprinzip auch auf gleichzeitigen Mosaiken und Malereien des griechischen Festlands.

Eine andere Art der Gruppierung erscheint auf der Pyxis in Palermo: die Figuren überlagern sich auf zwei verschiedenen Ebenen. Aber diese Staffelung ist nicht als einfache Aufreihung einander zugewandter Personen gedacht. Die vier Frauen in der zweiten Ebene bewegen sich mit Leichtigkeit im Raum und sind insgesamt dem Betrachter zugewandt. Die sitzenden und kleineren Figuren im Vordergrund betonen diese Tiefengliederung. Vor allem ist es dem Maler trotz der Gedrängtheit der Szene gelungen, den Eindruck eines halbkreisförmigen, räumlichen Bildes zu suggerieren: der nahezu frontal sitzende Silen und die gänzlich frontal dargestellte Nymphe hinter ihm geben der Mittelpartie mehr Tiefe, während die beiden symmetrisch in Dreiviertelansicht gezeigten Seitenfiguren sie im Halbkreis umstehen, eine Formierung, die von dem erhobenen Arm der linken Mainade und dem dabei entfalteten Umhang betont wird. Die reiche Farbskala endlich mit ihrem nuancierten Gegensatz von hellblauen und rosa Pastelltönen ruft ebenfalls die Wirkung eines echten Gemäldes hervor; nur der schwarze Grund erinnert an Vasenmalerei.

Malerei auf Grabbeigaben ist ihrer Bestimmung nach ärmer an Einfällen. So hat sich auch der Maler der apulischen Hydria im Louvre an einen herkömmlichen Kompositionstypus gehalten. Allerdings ist seine Technik kaum mehr die der Keramik und läßt mit ihren Violett-, Purpur- und Grüntönen sowie den Abstufungen, die die Schatten im Gewand des sitzenden Mannes vertiefen, mehr an die des Freskos denken. Doch wenn die Hydria im Louvre auch mit gewissen Grabstelen zu vergleichen ist, so unterliegen andere gleichzeitige Malereien noch dem Einfluß der Vasenmalerei, besonders die Mosaiken: Beweis dafür ist – unter anderen –, daß der Bildgrund noch keine wesentliche Rolle spielt.

Die Originale: Mosaiken und Wandmalereien

Auf den ersten Blick gibt es nichts Traditionsgebundeneres als die Szene mit der Entführung der Helena durch Theseus auf einem Mosaik aus Pella. Die friesartige Komposition, die Figuren in Dreiviertelansicht, sämtlich auf ein und derselben, durch einen felsigen Boden dargestellten Ebene – all das könnte ohne weiteres aus dem vorhergehenden Jahrhundert stammen. Im übrigen erinnert die helle Malerei auf dunklem Grund an die Monochromie der rotfigurigen Vasen. Zudem stellt der auf seinem Panther reitende Dionysos von Pella eine kaum kolorierte, anmutige Zeichnung auf dunklem Grund dar; allein das manieristische Thema weist auf die hellenistische Zeit hin.

Trotz der Verwendung eines hellen Grundes entfernen sich die frühen Grabmalereien Alexandriens kaum von überkommenen Vorbildern. Das Fresko in einem Grab der Nekropole von Mustafa Pascha ist aus lauter nebeneinandergestellten Figuren zusammengesetzt, mögen sie auch alle in Dreiviertelansicht oder *en face* und verkürzt wiedergegeben sein. Hätte die Malerei weniger

92 - Lipari-Maler - Polychrome Lekane: Sitzende Frauen - Lipari

93 - Sizilische Pyxis. Ausschnitt: Silen und Eros im Kreise von Nymphen - Palermo



94 - Apulische polychrome Hydria: Abschiedsszene vor der sitzenden Toten - Paris



95 - Pella - Mosaik: Entführung der Helena durch Theseus - Pella



96 - Alexandria, Nekropole von Mustafa Pascha, Grabmonument - Wandmalerei: Reiter und opfernde Frauen

durch die Zeiteinwirkung gelitten, so könnte man erkennen, daß relativ starke Schatten von den Pferdehälsen auf die Reiter fallen. Außerdem war jede Figur von einer unregelmäßigen Schattenzone umgeben. Dieses Verfahren bildet keine Ausnahme, denn auch auf dem Mosaik von Pella ist der Körper des Dionysos von dem des Panthers durch dunkle Streifen deutlich abgegrenzt. Ihren Höhepunkt erreicht diese Technik auf den bemalten Metopen eines makedonischen Grabes in Levkadia, wo durch Andeutung von Schatten sich die Gestalten vom Grund abheben und die plastischen Formen hervortreten. In gewisser Weise ist das ein Vorgriff auf die Kupferstiche Andrea Mantegnas, erinnert vielleicht aber auch an berühmte Werke, die wir nur noch durch eine Erwähnung im ‹Satiricon› des Petronius kennen, an «die Grisaillen des Apelles (die die Griechen Monochromata nennen)».

Indessen waren sich selbst die minder bedeutenden Künstler der Existenz malerisch kühnerer Darstellungsweisen bewußt, wie sie am Ende der klassischen Epoche durch den athenischen

97 - Pella - Mosaik: Dionysos auf einem Panther - Pella



98 - Levkadia, Grabmal - Bemalte Metope: Kampf zwischen einem Kentaur und einem Lapithen



99 - Alexandria (Hadra) - Grabstele: Reiter mit seinem Diener - Alexandria



100 - Alexandria (Shatby) - Grabstele eines makedonischen Reiters - Alexandria

Maler Nikias zu Ehren gekommen waren: sie bezweckten, durch unterschiedliche Abstufung von Schattentönen und Aufhellung vortretender Partien plastische Wirkungen zu erzielen. Jedoch wird diese aus Licht und Schatten bestehende Modellierung auf den alexandrinischen Grabstelen, deren Komposition im übrigen ziemlich einfach bleibt, nur sehr diskret angedeutet.

Will man einen genaueren Überblick über die griechische Malerei am Anfang der hellenistischen Zeit gewinnen, sollte man sich vielleicht an gewisse qualitativ bedeutendere etruskische Malereien halten, die von griechischen Vorbildern beeinflußt sind: so weist die Malerei in der Tomba Golini in Orvieto nur begrenzte Licht- und Schattenwirkungen auf, und die Anordnung der Figuren im Raum ist nur in Einzelfällen gelungen, wie etwa bei dem über seinen Mörser geneigten Diener, im ganzen aber nicht überzeugend.

Gegen Ende des 4. Jahrhunderts aber sollten in Originalwerken, die aus verschiedenen Gegenden stammen und technisch voneinander abweichen, neue Konzeptionen auftreten. In Italien, Makedonien und Thrakien kamen Künstler, die in keinerlei direkter Verbindung zueinander standen, zu gleichartigen Lösungen. Das beweist, wie wir meinen, zur Genüge, wie wichtig diese Zeitspanne für die Entwicklung der hellenistischen Malerei war.

Den in Tarquinia gefundenen Amazonensarkophag könnte man auf den ersten Blick für ein traditionelles Werk halten. Man hat vielfach angenommen, daß er in Etrurien von einem aus Süditalien stammenden griechischen Maler kurz nach der Mitte des 4. Jahrhunderts geschaffen wurde. Die bemerkenswert feine und gediegene Malerei könnte durchaus ein griechisches Original sein, das aber vielleicht in Tarent selbst gemalt worden ist. Dafür sprechen die Beschaffenheit des Steins und die ungeschickte Verwendung des Sarkophags durch den etruskischen Eigentümer.



101 - Orvieto - etruskische Wandmalerei: Diener an einem Mörser - Florenz

Die Anordnung der Figuren auf den Längsseiten mit ihren in einer einzigen Ebene aneinandergereihten Kämpfern entspricht noch klassischem Geist, wie auch der einheitlich rosafarbene Grund noch klassisch ist, obwohl er sich in der gesamten hellenistischen Malerei Großgriechenlands findet, von den Vasen aus Centuripe bis zu den Fresken der Villa dei Misteri.

Einige Neuerungen sind indes unübersehbar: eine bis dahin unbekannte Nuancierung der Farbtöne und eine entschiedene Aufhellung hervorspringender Körperteile, die zusammen mit den Verkürzungen manchen Figuren ein hohes Maß an Körperlichkeit gibt; auch eine ziemlich weitgehende Verwendung von Schlagschatten, besonders auf den Gesichtern der Griechen und bei den Pferden der Quadriga, verstärkt diesen Eindruck von Plastizität. Vor allem die Gruppe an der Schmalseite des Sarkophags ist zum erstenmal im Hinblick auf wesentlich räumliche Wirkungen konzipiert. Das Bild zeigt nicht nur sich in kunstvoller Ausgewogenheit überschneidende Schräglinien, sondern seine Komposition entfaltet sich in einem dreidimensionalen Raum. Auf einem perspektivisch gezeichneten Fußboden bewegt sich der griechische Krieger dank den Verkürzungen des Arms und des Beins tatsächlich nach vorn; er stellt gleichsam die Halbierungslinie

102 - Tarquinia - Bemalter Sarkophag. Ausschnitt: Kampf zwischen Amazonen und Griechen - Florenz

103 - Tarquinia - Bemalter Sarkophag. Ausschnitt: Amazonen in einer Quadriga im Kampf mit einem Griechen - Florenz



104 - Tarquinia - Bemalter Sarkophag. Ausschnitt der Schmalseite: Amazonen im Kampf mit einem Griechen - Florenz

eines Winkels dar, dessen Schenkel von den beiden Amazonen gebildet werden. Die schrägen Ebenen, die durch die Bewegung der Körper und Beine entstehen, kreuzen sich tatsächlich hinter dem Verletzten. Die Einheitlichkeit der Gruppe wird auch durch den dunklen Körper des Griechen betont, der sich von dem Weiß der Amazonen abhebt, und durch den gequälten Ausdruck seines Gesichts und seiner Augen, die den Betrachter in Bann halten.

Diese angstvollen Gesichter und selbst diese muskulösen Körper finden sich auf den Mosaiken von Pella wieder, der alten Hauptstadt des makedonischen Königreiches. Die aus zumeist hellen und dunklen Kieselsteinen hergestellten Mosaiken lassen freilich kaum wie die Malerei Abstufungen von Farbtönen oder Schattenspielereien zu. Die Zeichnung herrscht in einem Maße vor, daß die Umrisse manchmal durch schmale Bronzestege betont sind. Aber sogar das Löwenjagdmosaik bezeugt trotz der Einfachheit des Vorwurfs einen ausgeprägten Sinn für Bewegung.

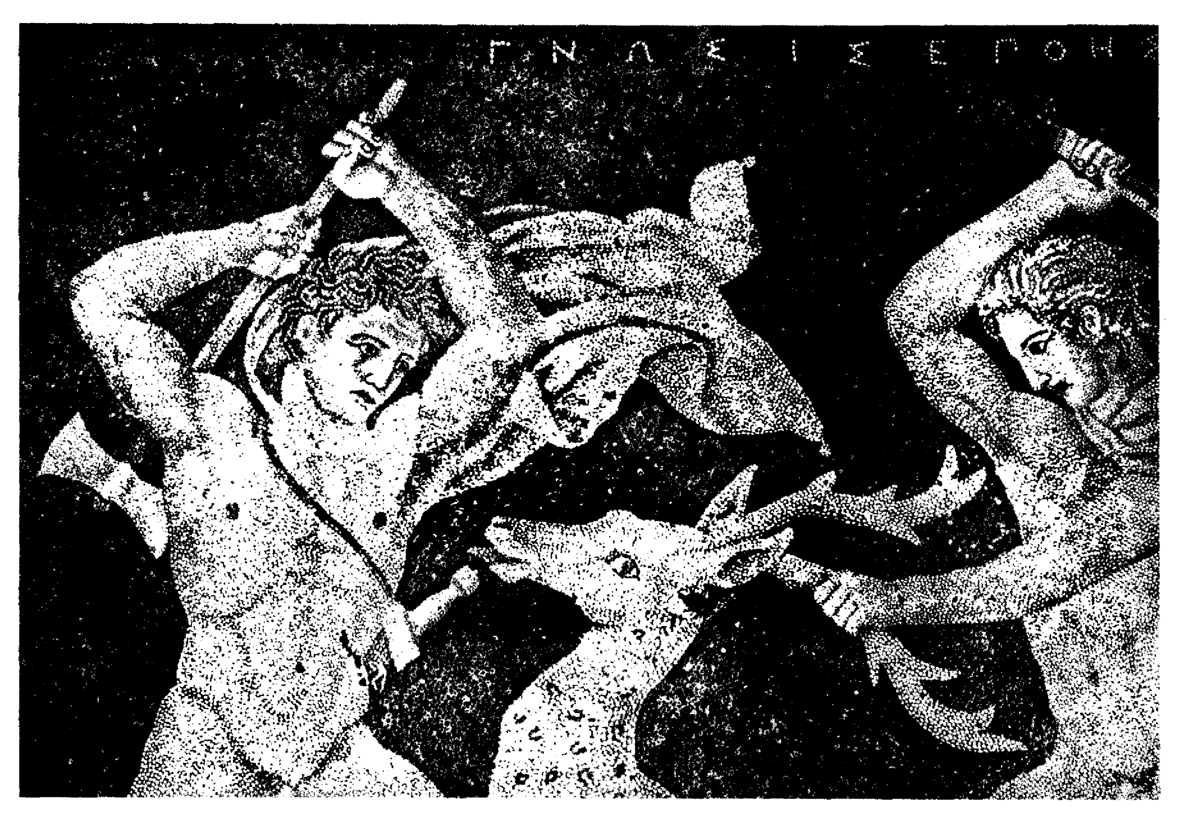



105 und 106 - Pella - Mosaik: Löwenjagd (Ausschnitte) - Pella

Das große von Gnosis signierte Mosaik jedoch ist künstlerisch weitaus eindrucksvoller: in ihm zielt alles darauf hin, einen fast illusionistischen Eindruck von Körperlichkeit zu erzeugen, einschließlich des Rankenwerks, von dem das Bildfeld umrahmt wird. Es handelt sich weder allein um die plastische Wiedergabe der Figuren, betont durch weitgehende Verwendung von Schatten, wie sie besonders an den emporwirbelnden Gewändern deutlich wird, noch um den pyramidenförmigen Aufbau der Gruppe, für den es Parallelen im Werk Lysipps gibt. Auch hier noch sind die Verkürzungen, die Schatten, das Liniengefüge des Bildes nur Bestandteile einer räumlich gestalteten Komposition.

In der Tat deutet das perspektivisch wiedergegebene steinige Gelände unmittelbar auf die im schrägen Winkel einander zugeordneten Figuren hin, die wir bereits auf dem Amazonensarkophag von Tarquinia beobachtet haben. Die Angriffsbewegung des Hundes auf den Hirsch hebt die Mittelgruppe heraus und versetzt sie in den Vordergrund, während die beiden symmetrisch in Dreiviertelansicht wiedergegebenen Jäger zwei einander zugeneigte Linien einnehmen, die sich hinter dem Hirsch, genau in der Mitte des Bildes, schneiden.

Abgesehen davon, daß ein aus Kieselsteinen hergestelltes Mosaik manche malerischen Eigentümlichkeiten nicht wiederzugeben vermag, gehört das Werk des Gnosis zweifellos zu jenen, die



107 - Pella - Gnosis - Mosaik: Hirschjagd (Ausschnitt)

am unmittelbarsten die große griechische Malerei vom Ende des 4. Jahrhunderts widerspiegeln, eine Malerei, die noch gänzlich an der realistischen Wiedergabe der Figuren festhielt; im übrigen weiß man, daß Apelles und Protogenes ausgezeichnete Tiermaler waren, wie zum Beispiel eine Stelle bei Plinius über ein Werk des Protogenes bezeugt: «Es gibt auf diesem Bild einen Hund, dessen Ausführung ans Wunderbare grenzt.» Aber die Eroberung des malerischen Raums bleibt auf die Figuren beschränkt; einen natürlichen Rahmen gibt es noch nicht.

In dieselbe Zeit gehören die Fresken, die im bulgarischen Kazanlak das Grab eines thrakischen Fürsten schmücken. Wahrscheinlich wurden sie von einem griechischen Maler von nur mittelmäßigem Können angefertigt. Zu berücksichtigen ist, daß die großen Maler jener Zeit fast ausschließlich Tafelbilder malten. In Kazanlak hat sich der griechische Künstler der einheimischen Kuppelgrab-Architektur anpassen müssen. Es ist ihm nicht zu verdenken, daß er, nachdem die teilweise konvexe Form der von einer Laterne abgeschlossenen Kuppel gegeben war, einer Frieskomposition vor einem in sich geschlossenen Thema den Vorzug gab. Aber der Dekor besteht ausschließlich aus Figuren, ohne jede Andeutung eines natürlichen Rahmens, und sämtliche Figuren scheinen sich in einer Ebene zu befinden.

Trotzdem folgt die Mittelgruppe des von seiner Gemahlin und einer Dienerin umgebenen Fürsten den Kompositionsprinzipien, die wir schon am Sarkophag aus Tarquinia und am Mosaik des Gnosis wahrnehmen konnten. Der Fürst ist sitzend in Vorderansicht dargestellt, und die



108 - Pella - Gnosis - Mosaik: Hirschjagd

Verkürzung seiner Beine gibt der perspektivischen Darstellung des reichgedeckten Tischs Tiefendimension. Er wird flankiert von zwei schräg zu den Hauptpersonen stehenden weiblichen Figuren, deren Stellung, betont durch die Gebärden ihrer Arme, den Eindruck einer Verlegung der Mittelgruppe nach der Tiefe zu unterstreicht.

Die Anwendung von Verkürzungen und die Befolgung der Grundregeln der Perspektive werden allgemein üblich, ebenso das Spiel mit Licht und Schatten, dem von nun an in der Malerei



109 - Kazanlak, Grab - Kuppel der Grabkammer: Das Fürstenpaar empfängt die Huldigungen seiner Dienerschaft; in der Laterne: Wagenrennen

erstrangige Bedeutung zukommt. Die Zeichnung wird verschwommener, die Umrisse sind oft in tiefe Schatten getaucht, und die Körperformen werden durch leichtere, gelegentlich aus dichten Schraffuren bestehende Schatten modelliert. Der Maler von Kazanlak überliefert, freilich etwas unbeholfen, nur eine Art des Malens, die dank der Ausnutzung des Lichts schon auf dem Wege zum Expressionismus war.

Die Kopien von Meisterwerken

Ausgehend von diesen zweitrangigen Originalwerken scheint der Versuch nicht unmöglich zu sein, aus der Fülle späterer Malereien und Mosaiken – hauptsächlich jener, die in den Städten Kampaniens 79 n. Chr. beim Ausbruch des Vesuv verschüttet wurden – mehr oder weniger entfernte Nachbildungen von Originalen aus der Anfangszeit des Hellenismus herauszufinden. Nach ihrer Bestimmung zu urteilen, müßte es sich dabei um Werke von Meistern handeln, um Schöpfungen jener berühmten griechischen Maler, um die sich die römischen Sammler rissen und die die Säulenhallen und Heiligtümer der *Urbs* schmückten.

Leider lassen die antiken Schriftquellen, die über die Themen mancher Werke nur kurze Angaben machen, so gut wie keine sichere Identifizierung zu. So könnte sich ein Wandbild im Hause der Vettier in Pompeji an ein Gemälde des Apelles anlehnen, des Hofmalers Alexanders, der «einen Alexander den Großen» gemalt hat, «wie er den Blitz hält . . . Die Finger scheinen

110 - Kazanlak, Grab - Kuppel. Ausschnitt: Das Fürstenpaar empfängt die Huldigungen seiner Dienerschaft

111 - Kazanlak, Grab - Kuppel. Ausschnitt: Zug der Dienerinnen mit Opfergaben, ein Stallknecht und Quadriga






112 und 113 - Kazanlak, Grab - Kuppel: Der Stallknecht; die Fürstin

zu zucken und der Blitz aus dem Bilde herauszufahren» (Plinius). Von Plutarch wissen wir außerdem, daß Apelles ihn «brauner und dunkler dargestellt habe, als er in Wirklichkeit war». Diese in Vorderansicht dargestellte, in Purpur gewandete und auf goldenem Thron sitzende Figur ist offenbar ein Porträt des jungen Herrschers mit dem wirren Haar, das man auf dem großen Mosaik von Pompeji wiederfindet. Der römische Kopist hat hier in abgeschwächter Form die Mittel der Verkürzung übernommen, die ebenso wie die Verwendung von Schatten den zu Beginn der hellenistischen Zeit einsetzenden Bemühungen um Gestaltung des Raums entsprechen.

Dieses raumhafte Sehen vertieft sich auf dem großen Mosaik aus dem Haus des Fauns in Pompeji. Hier haben wir vielleicht die Kopie nach einem Fresko des Philoxenos von Eretria vor uns, «der für König Kassandros die Schlacht zwischen Alexander und Dareios malte, ein Bild, mit dem kein anderes den Vergleich aushält». Das Original stammt vermutlich aus den letzten Jahren des 4. Jahrhunderts. Ein griechischer Künstler hat es hundertfünfzig Jahre danach in ein Mosaik aus unzähligen würfelförmigen Steinchen umgesetzt, das seinem Vorbild, von einigen bei der Ausführung unterlaufenen Fehlern abgesehen, wahrscheinlich recht nahe kommt. Jedenfalls ist die Komposition des Ganzen mit seiner Fülle an Gestalten gewahrt, wobei das Gewühl der Kämpfenden durch einen Wald schräg aufragender Lanzen, der großen makedonischen Sarissen, veranschaulicht wird, die bereits an Paolo Uccello denken lassen.

114 - Pompeji, Haus der Vettier - Nach Apelles(?) - Alexander Keraunophoros



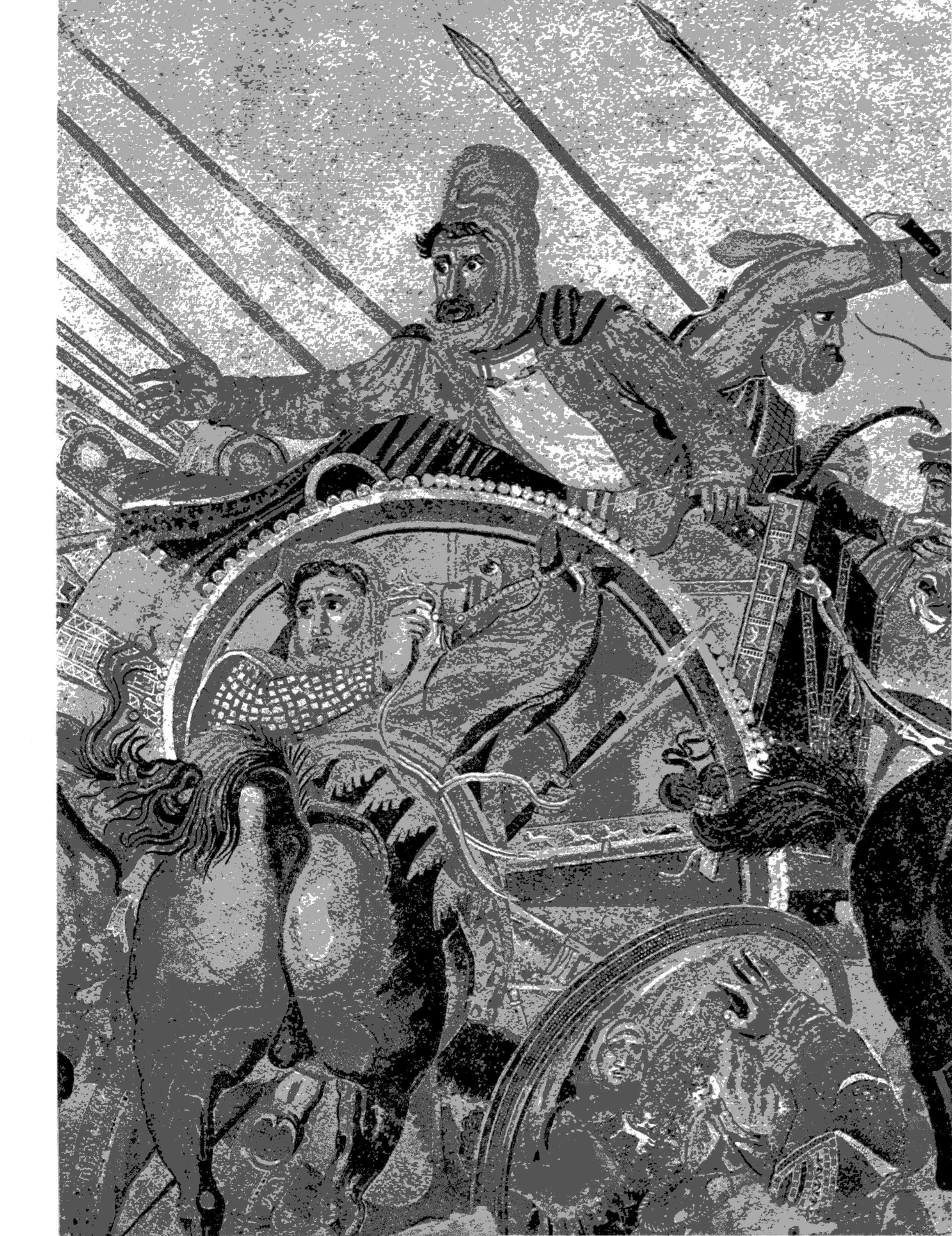


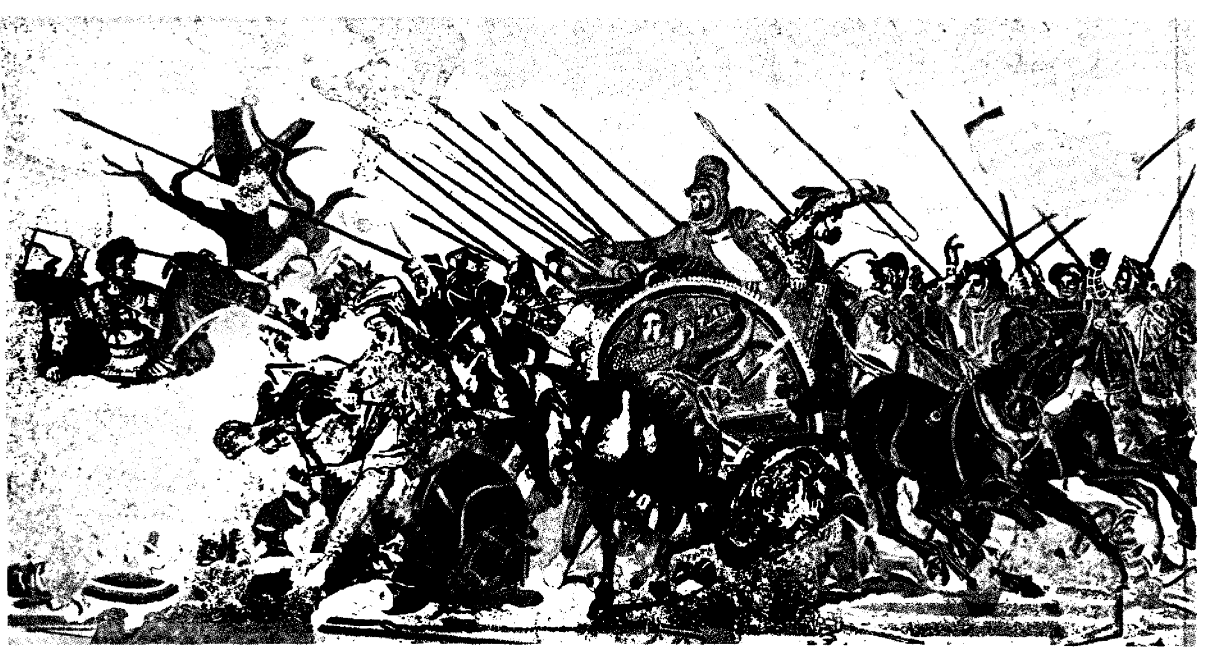
115 - Pompeji, Haus des Fauns - Nach Philoxenos von Eretria (?) - Schlacht zwischen Alexander und Dareios. Ausschnitt: Alexander der Große

Gleichwohl sind die Gestalten so angeordnet, daß eine doppelte Wirkung erzielt wird; die eine, rein lineare springt ins Auge: die nach rechts geneigten schrägen Linien deuten die Richtung von Flucht und Verfolgung an; die andere hat mehr raumbildende Bedeutung: der Schauplatz steigt gegen den Hintergrund weithin an; im Vordergrund liegen, perspektivisch gezeichnet, herrenlose Waffen, die dem Blick die Richtung weisen; vor allem dringt die Gruppe mit dem Streitwagen des Dareios tief ins Innere des Bildes hinein, und zwar entlang einer Linie, die durch die kühne Verkürzung des Pferdes und die Bewegung des vornübergeneigten Königs gebildet wird, während sich der Raum halbkreisförmig um ihn öffnet. Von Schatten und Farben wird viel ausgiebiger Gebrauch gemacht, und zum erstenmal kommt das Licht aus einer exakt bestimmbaren Quelle, die nach rechts lange Schatten wirft. Aber der Himmel fehlt, und der natürliche Rahmen wird nur durch einen Baum mit kahlen Ästen angedeutet.

Die Szenerien und Themen der klassischen Tragödien hatten im 4. Jahrhundert die italiotischen Vasenmaler inspiriert, aber zweifellos auch die Maler von Tafelbildern. Das so dramatische Thema der den Tod ihrer Kinder planenden Medea sollte am Ende der hellenistischen Zeit von Timomachos wiederaufgegriffen werden; doch könnte es bereits in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts von Aristolaos von Sikyon behandelt worden sein: vielleicht hat sein Werk als Modell für ein Fresko aus Pompeji gedient, dessen architektonischer Rahmen den Charakter

116 - Pompeji, Haus des Fauns - Nach Philoxenos von Eretria (?) - Schlacht zwischen Alexander und Dareios. Ausschnitt: Der Wagen des Dareios



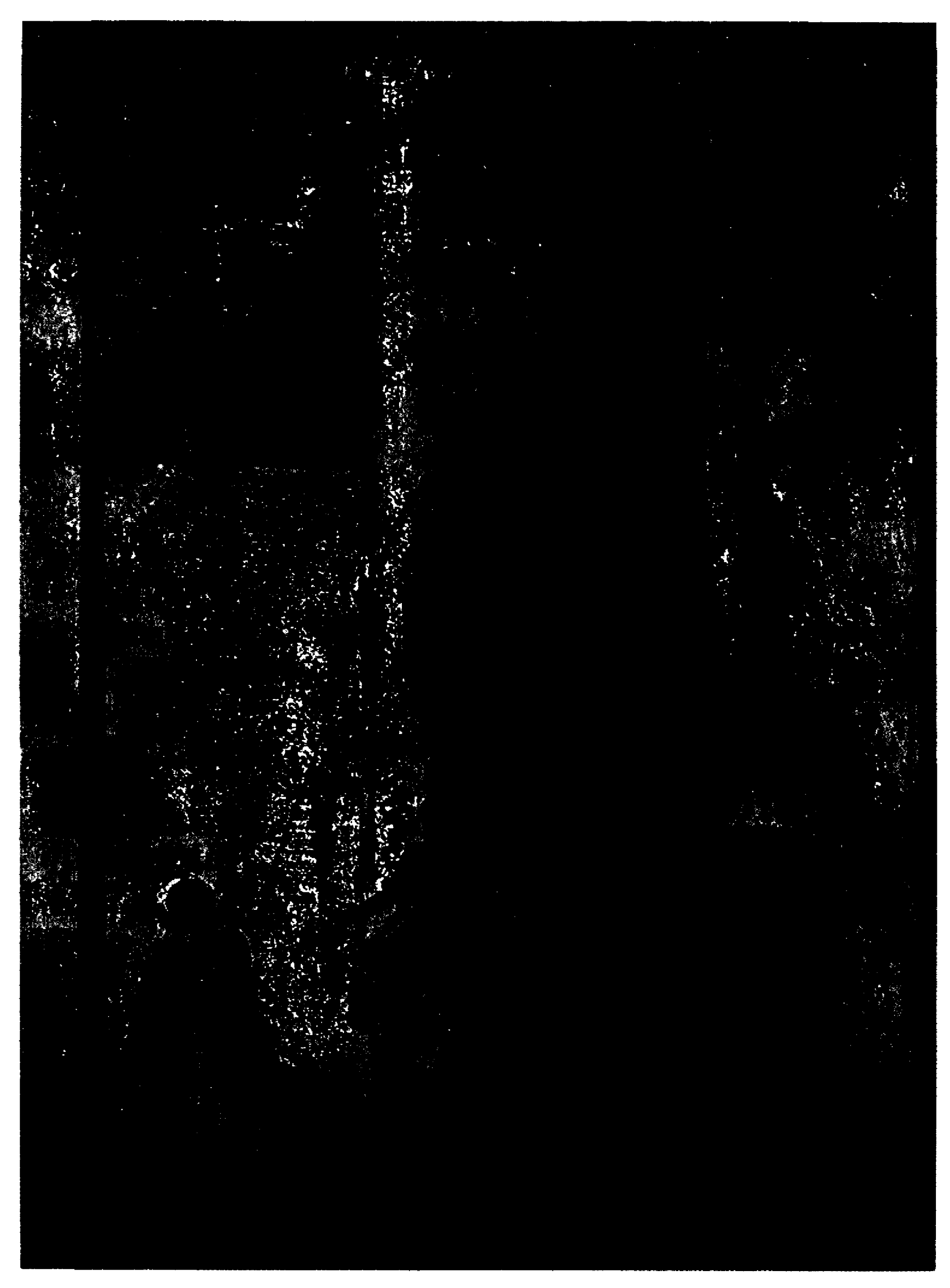


117 - Pompeji, Haus des Fauns - Nach Philoxenos von Eretria (?) - Schlacht zwischen Alexander und Dareios

einer Bühnendekoration hat. Die Gestalt am Fenster findet sich im übrigen auf Theaterszenen wieder, wie sie italiotische Vasen zeigen. Die Komposition des Bildes ist sehr schlicht, der Ausdruck der Gemütsbewegung verhalten, die Technik der Lichtgebung in einem Innenraum dagegen merklich fortgeschritten, wie die von den Kindern geworfenen Schatten beweisen.

Eine Reihe stilistisch verwandter Fresken aus Herculaneum zeigt Interieurs mit ziemlich einfachem architektonischem Hintergrund: Pilastern, Wänden, Türen. Mobiliar und Gewänder der Personen sind rein griechisch; die Schlichtheit der Stellungen und Gebärden sowie die Feinheit der Farbtöne erinnern noch an die Klassik. Aber Lichteffekte und Schattenwirkungen entsprechen dem, was wir bereits in der hellenistischen Malerei des ausgehenden 4. und des beginnenden 3. Jahrhunderts gesehen haben, nachdrücklicher in der Ankleideszene eines jungen Mädchens oder in der Siegerehrung eines Flötenspielers, stärker auf die einzelnen Gestalten konzentriert bei dem Bild, auf dem einem Sieger im Tragödienwettstreit die Maske überreicht wird.

Handelt es sich eher um hellenisierende oder neoklassische Pasticci der Römerzeit als um Kopien hellenistischer Originalwerke? Die Frage darf gestellt werden, da diese drei Fresken demselben kampanischen Maler vom Beginn des 1. Jahrhunderts n. Chr., dem sogenannten ‹Hellenischen Meister›, zugeschrieben worden sind. Tatsächlich aber verraten sich echte Pasticci – und es gibt eine ganze Menge davon – durch Anachronismen im Detail, die hier nicht vorkommen. Die ziemlich einfache Anordnung der Figuren in Dreiviertelansicht auf sich überschneidenden Ebenen stimmt mit der frühesten Anwendung hellenistischer Errungenschaften für Gruppierungen im Raum überein. Bis auf die zwei kleinen Gestalten im Hintergrund des Flötenspielerfreskos findet sich das Ganze, wie wir sehen werden, schon auf einer bemalten Stele des 3. Jahrhunderts aus Demetrias. Der Hellenische Meister ist gewiß seinem Stil nach griechisch, aber er ist es ebenso durch die Werke, die ihn inspiriert haben.



118 - Pompeji - Nach Aristolaos(?) - Medea plant den Tod ihrer Kinder - Neapel



119 - Herculaneum - Hellenischer Meister - Junges Mädchen bei der Toilette - Neapel

Mag die Lichtquelle auch deutlicher werden, so bleibt sie in den meisten Fällen doch noch ziemlich verschwommen. Tatsächlich ist bei diesen Kompositionen, obwohl sie alle im Innenraum spielen, die Anwendung des Helldunkels eine Seltenheit; einige dieser Beleuchtungseffekte indessen werden in antiken Schriftquellen erwähnt. So hat laut Plinius Antiphilos von Ägypten zu Beginn des 3. Jahrhunderts «einen Knaben gemalt, der ins Feuer bläst, das zugleich den – übrigens sehr schönen – Raum und das Gesicht des Kindes erhellte». Auf einem pompejanischen Fresko, das Pero darstellt, wie sie ihrem alten Vater Mikon im Kerker die Brust reicht, um den Entkräfteten zu stärken, beleuchten durch das Kerkerfenster einfallende Lichtstrahlen die beiden im Bildzentrum befindlichen Personen. Allerdings handelt es sich noch nicht um echtes Helldunkel; denn der Gegensatz zwischen dem düsteren Verließ und den beleuchteten Gestalten ist ohne allzu feine Unterschiede wiedergegeben. Nichtsdestoweniger fühlt man angesichts eines Werks dieser Art, eines Werks zudem, dessen leicht pathetisch gefärbter Stil es zweifellos ver-



120 - Herculaneum - Hellenischer Meister - Ein siegreicher Flötenspieler wird gefeiert - Neapel

bietet, das Original später anzusetzen als im 3. Jahrhundert, das wachsende Interesse, das die Maler dem Studium der Lichtquellen und einer der Isolierung von Körpern in geschlossenen Räumen dienlichen Verwendung der Beleuchtung entgegenbringen.

Große Kompositionen mit einer Vielzahl von Personen wie in der ‹Alexanderschlacht› gab es auch im Repertoire der Tafelmaler vom Anfang der hellenistischen Zeit, und zwar als Interieurszenen wie etwa die berühmte von Aetion gemalte ‹Hochzeit Alexanders mit Roxane›. Aber es lag wohl an der Schwierigkeit der Ausführung, daß diese Bilder bei den Kopisten der Römerzeit nur wenig Gegenliebe fanden; um so lohnender ist die Betrachtung derer, die uns erhalten geblieben sind.

Das eine stammt aus dem Haus des tragischen Dichters in Pompeji und stellt die Auslieferung der Briseis durch Achilleus dar: das Thema ist bekannt, es bildet die Hauptepisode am Anfang der ‹Ilias› und erklärt das Zerwürfnis zwischen Achilleus und dem König der Könige, Aga-



121 - Pompeji - Pero reicht ihrem alten Vater Mikon im Kerker die Brust - Neapel

memnon, vor Troia. Die kriegsgefangene Briseis, die Achilleus liebt, wird ungerechterweise vom obersten Kriegsherrn zurückgefordert und ihm ausgeliefert. Auf diese Weise taucht ein psychologisches Moment auf und bereichert die Malerei um neue Formen des Gefühlsausdrucks. Schon die verstörten Züge des Dareios auf dem Alexander-Mosaik, die Angst, die seine ganze Person ausströmt, zeugten von der Suche nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten. Hier ist es dem Maler gelungen, dem Gesicht und der Geste des Achilleus eine zugleich klare und vielfältige Bedeutung zu verleihen: die der Trauer, die sich bescheidet, und der Empörung, des stolzen und beherrschten Unwillens; die Haltung der Briseis ist, obgleich zurückhaltender, nicht minder ausdrucksvoll. Man sollte nicht übersehen, daß das Gemälde aus der Zeit stammt, als der Maler Aristeides laut Plinius «als erster die Seele malte und menschliche Gefühle zum Ausdruck brachte, desgleichen auch sittliche Regungen und Leidenschaften».

Wie bei den Interieurszenen, die wir schon behandelt haben, ist der architektonische Hintergrund sehr einfach: eine Tür und eine Zeltwand, beide in Schrägansicht; aber diese leicht gegeneinander versetzten Flächen sowie der Boden, der perspektivisch zwischen den Beinen der Gestalten zum Vorschein kommt, genügen, um die raumhafte Wirkung der Szene zu gewährleisten. Andererseits beleben die in zwei oder drei Reihen gestaffelten Figuren diesen Raum und erhöhen



122 - Herculaneum - Hellenischer Meister - Ein siegreicher tragischer Schauspieler wird gefeiert - Neapel

die Tiefenwirkung. Der Kunstgriff, die Köpfe einiger Krieger halb mit ihren Schilden zu verdecken, verstärkt den Eindruck der Mehrschichtigkeit und schafft außerdem einen zusätzlichen Mittelgrund, der die Gestalten der Hauptpersonen zur Geltung bringt. Die Darstellung des sitzend und nahezu von vorn wiedergegebenen Achilleus endlich läßt durch dieses uns bereits bekannte Verfahren in gesteigertem Maße die Vorstellung eines zur Bildmitte hin sich vertiefenden Raums entstehen. Die Verwendung des Lichts ist eher unaufdringlich, aber sehr einheitlich: die Schatten ergeben sich dank einem einzigen Lichtbündel, das von rechts hereinfällt. Auf die Farben wirkt sich die Beleuchtung noch kaum nuancierend aus, doch treten, ziemlich zurückhaltend, neuartige, kontrastierende Töne auf: Blau, Rosa, Grün und Violett. Die große Ausdruckskraft dieses dem Anschein nach so nüchternen Bildes läßt uns bedauern, daß wir seinen Urheber nicht kennen.



Zweifellos anders verhält es sich mit einer zweiten mehrfigurigen Komposition, die die Auffindung des als Mädchen verkleideten und im Frauengemach des Königs Lykomedes von Skyros versteckten Achilleus durch Odysseus und Diomedes schildert: der Lärm der Waffen und der Klang der Trompete reichen hin, den kriegerischen Geist des jungen Helden zu wecken, der sich sofort entschließt, sein Schicksal vor Troia zu erfüllen. Zwei Fresken aus Pompeji bieten Parallelversionen derselben Szene. Die Varianten betreffen nur Einzelheiten, was beweist, daß die beiden Repliken unabhängig voneinander auf ein gemeinsames griechisches Original zurückgehen. Plinius berichtet, daß der Maler Athenion von Maroneia, der in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. lebte, für Bilder mit vielfigurigen Personengruppen berühmt war und daß er insbesondere einen «Achilleus» gemalt hatte, «wie er, in Mädchenkleidern versteckt, von Odysseus entdeckt wurde».

Tatsächlich erkennt man hier durch alle Entstellungen hindurch, die das Original vielleicht erleiden mußte, den Geist der griechischen Malerei vom Ende des 4. Jahrhunderts wieder. Die Szene spielt in einem Innenraum, der durch einen einfachen architektonischen Hintergrund bezeichnet ist; aber die Tiefe des Bildfelds wird vollauf durch einen perspektivisch gezeichneten Fußboden gewahrt, auf dem sich zahlreiche Gestalten bewegen. Sie verteilen sich, hintereinandergestaffelt, über mehr Ebenen, als es auf dem Bild mit Achilleus und Briseis der Fall ist. In dem Athenion zugeschriebenen Werk begegnen wir auch wieder einer halbkreisförmigen Raumkomposition, die jedoch stärker durchgebildet ist als bei den bescheideneren Werken, die wir schon behandelt haben. Sie ist um eine Mittelachse angelegt, die aus zwei übereinandergestellten und in Vorderansicht wiedergegebenen Gestalten besteht, denen Achills und des Königs Lykomedes hinter ihm; im übrigen bewirken der Aufruhr, den Odysseus und Diomedes mit ihrem Erscheinen verursachen, auf deren Ruf zu den Waffen die eingeschüchterten Mädchen die Flucht ergreifen, sowie die jähe Entscheidung Achills eine allgemeine starke Bewegtheit, die zu der geometrischen Komposition in V-Form führt.

Leider ist die dürftigere der beiden Repliken die einzig wohlerhaltene; so verfälscht etwa die plumpe Nacktheit des entfliehenden jungen Mädchens das Original, dem das fragmentarische Bild aus dem Haus der Dioskuren zweifellos näher kommt: hier stehen die anmutige Gebärde der schönen Deidameia, der Geliebten Achills, die halbnackt entflieht, und das sie umhüllende zarte Kolorit ihres rosigen Körpers und des blaßblauen Schleiers im Gegensatz zur leidenschaftlichen Wildheit der Kriegergruppe im Vordergrund; dieser ist es zudem, auf den das Licht voll auftrifft und von den dunklen Körpern und den Waffen, die breite Schatten werfen, metallisch widerstrahlt. So vermochte also schon am Ende des 4. Jahrhunderts ein Maler wie Athenion die Farbe und zugleich das Licht zu nutzen, um seinem Werk Lebendigkeit zu geben.

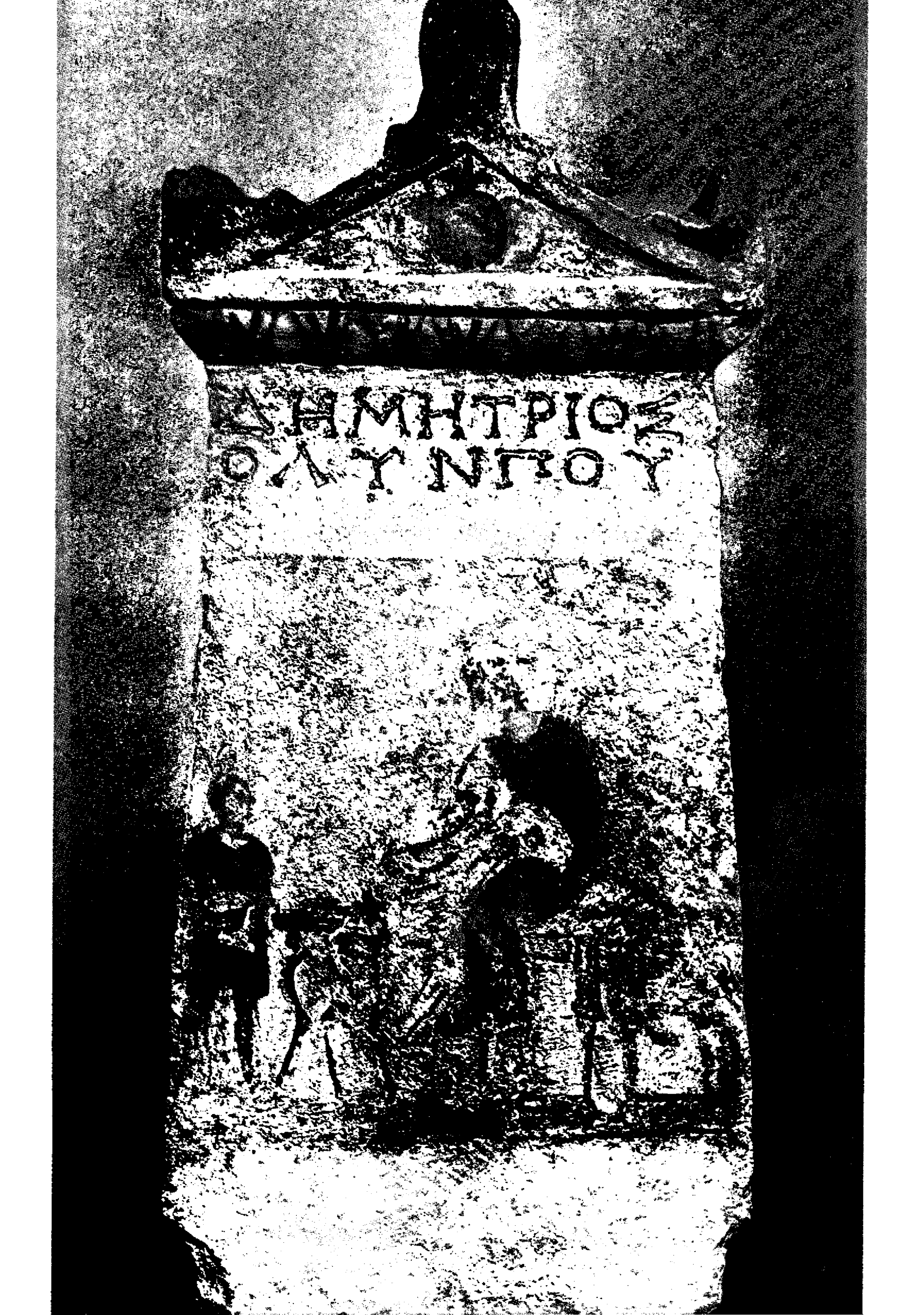
123 - Pompeji - Meister der Dichterin - Achilleus liefert Briseis den Abgesandten Agamemnons aus - Neapel



124 - Pompeji - Nach Athenion(?) - Achilleus auf Skyros - Neapel

125 - Pompeji - Nach Athenion(?) - Achilleus auf Skyros - Neapel




ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

LICHT UND FARBE (280–150)

Die um die Mitte der hellenistischen Epoche eintretende Entwicklungsphase der griechischen Malerei erschließt sich fraglos dem Verständnis am schwersten: die Originale jener Periode sind selten und nahezu bedeutungslos, Nachbildungen nicht mit Sicherheit zuweisbar, und selbst die antiken Schriftquellen so gut wie versiegt. Und dennoch werden jetzt neue Tendenzen sichtbar, die die Malerei bereichern: der Mensch ist nicht mehr das bestimmende oder gar einzige Element der dargestellten Szenen; der natürliche Rahmen gewinnt immer stärker an Bedeutung; Tiere, Pflanzen und allerlei Gegenstände werden zu malerischen Themen einer farbenfrohen, lichtdurchtränkten Pleinairmalerei. Die Kenntnis von perspektivischen Kompositionsformen und der Realismus im Ausdruck schließlich vervollkommnen sich, während neue Strömungen auftreten, die eines Tages zu einer beinahe illusionistischen Malerei überleiten sollten.

Die Originale

Grabstelen und bemalte Vasen spiegeln die Etappen dieser Entwicklung nur sehr undeutlich wider; die Kunsthandwerker nämlich, die diese kleineren Kunstwerke ausschmückten, hielten sich hauptsächlich an die Lehren der Vergangenheit, und dies in Griechenland ebenso wie in Ägypten und Sizilien. So sind auf der Stele des Demetrios, Sohns des Olympos, zwei Gestalten in Dreiviertelansicht einander zugesellt, dabei jedoch fast in dieselbe Ebene gesetzt; das Mobiliar ist perspektivisch ziemlich genau wiedergegeben, aber die beiden Figuren bieten alter Tradition gemäß ihre Gesichter im Profil dar, was dazu beiträgt, den Eindruck einer kolorierten Zeichnung zu erhöhen, den diese Malerei noch hervorruft. Dennoch gestattet die Inschrift kaum, sie früher als ins zweite Viertel des 3. Jahrhunderts zu datieren.

Die Malerei auf der ungefähr gleichzeitigen, in Alexandria gefundenen Stele des Thessaliers Pelopides ist bereits stärker von den malerischen Strömungen des 3. Jahrhunderts geprägt. Trotz des einfachen Motivs und der unverkennbaren Unbeholfenheit der Ausführung lassen sich verschiedene Bildebenen deutlich unterscheiden: das Gelände ist perspektivisch dargestellt, das in Dreiviertelansicht dargebotene und nach hinten gewandte Pferd ist verkürzt wiedergegeben, ebenso der Reiter, der es bändigt; ferner ist unverkennbar eine im breiten Winkel rückwärts in die Bildtiefe zulaufende Komposition angestrebt, die beweist, wie verbreitet die Bemühungen um eine raumhafte Anordnung der Figuren geworden waren. Was endlich das Licht betrifft, so werden hier die hervortretenden Körperpartien kräftiger aufgehellt.

Einige marmorne Grabstelen aus Demetrias in Thessalien weisen feiner ausgeführte Malereien auf. Leider läßt der Erhaltungszustand gerade der vorzüglichsten unter ihnen zu wünschen übrig. Allerdings waren die Farben zum Zeitpunkt der Entdeckung noch besser erhalten, wie aus älteren Reproduktionen geschlossen werden darf. Das hier angewandte Malverfahren der Enkaustik enthielt im übrigen besondere Farbtönungen, die sich heute fast völlig verloren haben: faktisch ist nur mehr die Vorzeichnung zu sehen, an der der Maler sich orientierte, wenn er die durch Wachs gebundenen Farben heiß auftrug.

126 - Demetrias - Grabstele des Demetrios: Der Tote und ein junger Sklave - Volo



127 - Demetrias - Grabstele der Hediste (Ausschnitt) - Volo



128 - Alexandria (Hadra) - Stele des thessalischen Reiters Pelopides (Ausschnitt) - New York

Die Stele der Archidike beispielsweise wies jedenfalls zart abgestufte Farben und ein ganzes Register mehr oder minder ausgeprägter Schatten auf, die durch eine schräg einfallende Lichtquelle erzeugt wurden. Die Schlichtheit der Gebärden steht noch ganz im klassischen Geist, das traditionelle Schema von Herrin und Dienerin aber wurde vom Maler abgewandelt: Archidike sitzt in Dreiviertelansicht dem Beschauer gegenüber und kehrt der Bildmitte den Rücken. Ohne großen Aufwand an Phantasie vermochte der thessalische Maler einen ziemlich alltäglichen Bildtypus gleichwohl mit dem ästhetischen Empfinden seiner Zeit in Einklang zu bringen.

Die Grabstele der Hediste steht dem zeitgenössischen Staffeleibild zweifellos sehr viel näher. Die Szene ist komplex und zeigt einen dramatischen Vorgang: man sieht eine im Wochenbett gestorbene junge Frau, umgeben von Familienangehörigen. Hediste, die offenbar soeben verschieden ist, liegt ausgestreckt auf ihrem Bett, dem Betrachter halb zugewandt; eine am Fußende sitzende Frau beugt sich über sie. Aber die stark realistische Gruppe ist in einen Rahmen gestellt, der deutlicher als die Gemälde von Herculaneum das Innere einer Wohnung erkennen läßt: durch eine weite Türöffnung in der Bildmitte sieht man in ein zweites Zimmer oder einen Gang mit einer offenen Tür im Hintergrund; im Mittelgrund, im hinteren Raum, erscheinen zwei weitere Personen, halb verdeckt durch die Pilaster, die die beiden Zimmer trennen. In dieser Wohnung, in die man gewissermaßen aus der Standperspektive hineinblickt, bleiben die Hintergrundsfiguren zum Teil im Schatten; alles Licht, aus einer einzigen Quelle von links einfallend,



129 - Demetrias - Grabstele der Archidike: Die Tote mit ihrer Dienerin (Ausschnitt) - Volo

ergießt sich auf die Vordergrundsszene: es wirft grelle Flecken auf das Kissen, einen Teil des Gesichts, die Brüste und das Leintuch, das die Tote zur Hälfte bedeckt, und erzeugt anderswo tiefe Schatten.

Dieses Originalwerk, die Arbeit eines unbekannten Künstlers, spiegelt das Interesse wider, das die großen zeitgenössischen Maler dem Studium des sich in einem begrenzten Raum ausbreitenden und auf bestimmte Gegenstände fallenden Lichts entgegenbrachten. Doch sind, wie gesagt, die Farben leider allzusehr verblaßt, als daß es heute noch möglich wäre, zu entscheiden, welche Rolle sie in der Gesamtkomposition gespielt haben.

Indessen wird an etwa aus derselben Zeit stammenden Werken der auf diesem Gebiet erzielte Fortschritt fühlbar. Im sizilischen Centuripe blühte damals eine bedeutende Töpferwerkstatt, in der rein dekorativen Zwecken dienende Vasen – sie sind auf ziemlich plumpe Weise mit



130 - Centuripe - Polychrome Pyxis. Ausschnitt des Deckels: Opferszene - New York

plastischen Ornamenten überladen – mit regelrechten Gemälden versehen wurden. Im Einklang mit einer Tradition, die sich zu Beginn der hellenistischen Epoche in Unteritalien herausbildete, handelt es sich dabei um figurale Szenen auf einem einheitlichen Grund, dessen Farbe zwischen Rot und Rosa schwankt. Hier nun ist der architektonische Rahmen völlig verschwunden: nur die Nuancen der Farben und das Spiel mit Licht und Schatten verleihen den Figuren Leben.

Dennoch hat sich der Sinn für Raum nicht verloren: die Frau, die auf dem Deckel einer großen Pyxis in New York ein Opfer darbringt, befindet sich auf einem Gelände, das ebenso wie der Altar, nach dem sie die Hand ausstreckt, perspektivisch dargestellt ist. Das Gelände dient ausschließlich dazu, die Drehbewegung ihres Körpers, wie sie von den Beinen angedeutet wird, sichtbar zu machen und den Schatten, den ihre Gestalt nach vorn wirft, aufzunehmen. Die Farben sind sehr zart gehalten; noch duftiger aber wirken sie in der weihevollen Prozessionsszene auf



131 - Centuripe - Polychromer Krater. Ausschnitt: Kultszene - New York

einem Krater in New York: hier werden die abgestuften Pastelltöne aus Rosa, Blaßblau, Violett und Gelb mit echtem Gefühl für Farbkomposition gegeneinandergesetzt.

Auf noch subtilere Weise jedoch hat der sizilische Maler das Licht auszunutzen verstanden, indem er die Fleischpartien mit leichten Schatten umgab, sich echter Lasuren bediente, um ihren Glanz wiederzugeben, wobei er durch das Faltenwerk hindurch Transparenzwirkungen erzielte. Dieses Bemühen um die plastische Form, ihre bis ins Detail gehende Gestaltung durch äußerst nuancierte Lichteffekte charakterisiert die hellenistische Malerei im Zustand ihrer Vollendung. Im übrigen fügt sich jede Figur, isoliert oder – wie hier auf dem Bilde links – als Glied einer Gruppe, plastisch in den Raum ein: so die Frau mit dem Tamburin, die sich halb nach hinten wendet. Hinzu kommt schließlich, sogar in diesem wenig bedeutenden Werk, eine unverkennbare Bemühung um den mimischen Ausdruck, wie die singende oder auch die das Tamburin schlagende Frau bezeugen.

Wie immer, und dies gilt in erhöhtem Maße für die Blütezeit der hellenistischen Epoche, fehlen uns die Originalwerke der großen Maler. Die Gestaltungen der Kunsthandwerker vermochten zwangsläufig nur einen auf die einfachste Formel reduzierten äußeren Rahmen zu liefern. Dies gilt nicht für umfangreiche Originalgemälde, und wir werden sehen, daß der architektonische oder natürliche Rahmen von nun an zunehmende Bedeutung gewinnt. Nur noch einige große Kompositionen, zweifellos im Original Fresken, halten an der Überlieferung fest, den Hintergrund nahezu neutral zu geben. Immerhin weist das große Fresko aus Boscoreale, heute in Neapel, eine in Trompe-l'œil-Manier gestaltete Scheinarchitektur als Rahmen auf, während die Figuren sich von einem perspektivisch dargestellten Boden und einer Mauer, deren Bewurf Marmor imitiert, abheben. Allerdings entspricht dieses kampanische Fresko von der Mitte des 1. vorchristlichen Jahrhunderts möglicherweise den Gesetzen des ‹zweiten pompejanischen Stils›, den man in der gleichzeitigen Gesamtausstattung der Villa dei Misteri wiederantreffen wird; er bestand darin, daß man große figurale Szenen vor einem scheinarchitektonischen Hintergrund darstellte.



132 - Boscoreale, Villa des Fannius Sinistor - Philosoph, der den Angehörigen der makedonischen Königsfamilie seine Lehre vorträgt - Neapel




133 und 134 - Boscoreale, Villa des Fannius Sinistor - Makedonischer Herrscher; Die Königin (Ausschnitt) - Neapel

Wie dem auch sei, die Malereien in der Villa des Fannius Sinistor in Boscoreale reproduzieren ohne Zweifel griechische Originale des 3. Jahrhunderts: die Herrschergestalten in makedonischer Tracht, die man vielleicht mit der Königin Phila und ihrem Sohn, dem König Antigonos Gonatas, identifizieren darf, gehen fraglos auf ein Vorbild jener Epoche zurück; der Philosoph, dem sie lauschen, vermutlich Menedemos von Eretria, gehört ebenfalls diesem Jahrhundert an, das so viele große Lehrer hervorgebracht hat, Stoiker, Epikureer und Kyniker; allem Anschein nach ist auch die prunkvolle architektonische Ausstattung, die mehr an einen Palast als an ein Privathaus erinnert, letztlich auf die ursprüngliche Komposition zurückzuführen.

Man erkennt auf dem Fresko von Boscoreale das – hier freilich kunstvoller gehandhabte – Verfahren wieder, das bereits auf den Vasen von Centuripe angedeutet war: die bemerkenswerte räumliche Wirklichkeit, die die Figuren hier ausstrahlen, verdanken sie einigen entschiedenen Verkürzungen und Körperdrehungen, doch ebensosehr auch den Schatten, die nicht nur die Plastizität der Körper und Gewänder erhöhen, sondern genauestens Muskeln und Sehnen sichtbar machen und ganze Stoffbahnen der Bekleidung hervorheben. Die Figur des Philosophen hat denselben etwas exzentrischen plastischen Charakter, den die gleichzeitigen Skulpturen des Antigonos von Karystos oder des Epigonos von Pergamon aufweisen; aber diese reglose Gestalt

erhält Leben durch das Licht, das die Feinheit der Schattierung aufs äußerste steigert: hier erinnert nichts mehr an die eher plumpe und zugleich verschwommene Art der Lichtführung aus der Zeit des Nikias, die nur die hervorspringenden Körperpartien zur Geltung brachte und sie mit tiefen Schatten konturierte. Mit dem Sinn für die Nuance und echte Körperlichkeit wird in gewisser Weise die Höhe der italienischen Malerei des Quattrocento erreicht.

Aber Licht und Farbe werden auch verwendet, um an den beiden königlichen Gestalten Effekte mit zarteren Lasuren, leichter schraffierten Schatten und mit zugleich kontrastierenden und abgestuften Tönen zu erzielen. Der seelische Ausdruck, der sich nicht nur in den Gesichtern, sondern auch in der Haltung der Figuren widerspiegelt, scheint sich, mindestens zum Teil, in der Nachbildung des kampanischen Malers erhalten zu haben.

Dagegen ließen sich später die römischen Kopisten des 1. Jahrhunderts n. Chr. nur noch durch Staffeleibilder anregen, deren Schöpfer für immer unbekannt bleiben. Zur Reihe der nachgebildeten Originale, die der Hellenische Meister in Herculaneum ausführte, gehört gewiß auch eine Komposition in Pompeji, die das Triclinium der Villa Imperiale schmückt. Verglichen mit den vorigen Werken jedoch zeigt dieses Interieur neue Züge. Der auffälligste ist die Öffnung des Hintergrunds: zwischen den Pilastern werden ein zweites Gebäude und ein Stück Himmel sichtbar; dem von vorn einfallenden Licht des Innenraums gesellt sich in noch begrenztem Ausmaß, doch kraftvoll ein Lichtschein aus der äußeren Umgebung. Die gedämpfte Beleuchtung ruft keine starken Licht-Schatten-Gegensätze hervor; dennoch ergibt sich durch sie eine nuancierte und vielfältige Farbskala: das wird besonders deutlich an der Dienerin im Mittelgrund, wo Lichttupfen, Schattenzonen und abgestufte Töne zusammenwirken.

Ein weiteres Merkmal der Entwicklung offenbart sich in der raumgerechten Komposition: der Maler glaubt seiner Mittel nunmehr sicher genug zu sein, um auf das zentripetale Schema aus den Anfängen der hellenistischen Epoche verzichten zu können: die Fluchtlinien verlaufen schräg zur linken unteren Ecke des Bildes, wobei ein Eindruck von Tiefe entsteht, der, weil minder künstlich, der Wirklichkeit womöglich näher kommt als früher. Indessen vermochte der Maler jene Monotonie zu vermeiden, die durch eine einheitliche Ausrichtung der Linien entstanden wäre: der Architrav der Portikus und der Schemel vor dem Bett rahmen das Bild oben und unten mit kräftigen Horizontalen ein.

Dasselbe Wissen um Komposition, Lichtführung und Farbgebung sind auf dem Bruchstück einer Marmorplatte aus Pompeji zu erkennen, dessen Malerei sich mit Sicherheit von einem ungefähr zeitgleichen Original herleitet: die gleiche Schrägrichtung der Fluchtlinien, unterstrichen durch nach der Tiefe zu gestaffelte Architekturelemente, das gleiche fein abgetönte Erscheinungsbild der Farben, die sich dennoch ziemlich lebhaft voneinander abgehoben zu haben scheinen. In dieser tragischen Szene aber, die die Ermordung der Niobiden darstellt, war das Spiel mit den Schatten sehr viel kräftiger gehandhabt worden und erreichte beinah, wie uns dünkt, Helldunkel-Wirkungen, während die Gebärden und der Ausdruck der Gesichter dazu beitrugen, die dramatische Stimmung zu erhöhen.

Schatten und Farben, weit davon entfernt, wie zwei fremde Elemente nebeneinander zu liegen, wie es noch der üblichen malerischen Auffassung im beginnenden Hellenismus entsprach, gehen von nun an also eine innige Verbindung ein. Nicht nur akzentuiert das Licht die plastischen Formen der Figuren, sondern tut das Seine, sie zu verlebendigen, indem es die Farbe umzuwandeln, sie fast schon zum Sprühen zu bringen versteht.

Zwei annähernd vergleichbare Interieurszenen lassen den Fortschritt ermessen, der seit dem Anfang des Jahrhunderts im Gebrauch der Farbe zurückgelegt wurde. Auf dem Gemälde aus Stabiae, das den Augenblick vor einer musikalischen Darbietung festhält, bemerkt man zunächst, mit welcher Freiheit der Maler die Figuren anordnet, mit welchem Geschick er einen dreidimensionalen Raum vortäuscht: eine große Sitzbank nimmt die ganze Breite der Szene ein und

135 - Pompeji, Villa Imperiale - Hellenischer Meister - Szene im Frauengemach

136 - Pompeji - Meister von Boscoreale - Niobe und Niobiden (Fragment) - Neapel





137 - Pompeji - Bukolischer Maler - Vorbereitungen zu einem Konzert - Neapel

verteilt die Figuren auf zwei Ebenen, während die Portikus im Hintergrund einen zusätzlichen Raum anfügt; die Musikerin und eine der Zuhörerinnen, die voneinander abgewandt sitzen, akzentuieren die Bildtiefe. Ohne beim Realismus des Mienenspiels zu verweilen, das bei den Anwesenden von nachdenklicher Bewunderung bis zur Neugier und bohrenden Eifersucht reicht, fällt vor allem die vorzügliche Art der Beleuchtung auf. Sie ist unschwer zu beurteilen angesichts der Transparenz am Gewand der Kitharödin, dessen seidige Falten stellenweise gelb getönt sind, der feinen Abstufungen im Grün und Braunrot der Gewänder der beiden Frauen zur Rechten, vor allem angesichts des kostbaren Stoffs, der die Sitzbank bedeckt und da und dort das Licht widerspiegelt.

Vom Mosaik aus dem Haus des tragischen Dichters in Pompeji gehen notwendigerweise minder subtile Wirkungen aus: wie fast alle Mosaiken der Römerzeit besteht es aus relativ großen Steinwürfeln, verglichen nämlich mit den winzigen Mosaiksteinchen, die die Mosaizisten des späten Hellenismus, zum Beispiel der Schöpfer des Alexandermosaiks, verwendeten. Aber die Kompositionsprinzipien sind etwa die gleichen wie auf dem Gemälde aus Stabiae, wenn dort auch von der Perspektive ein mehr summarischer Gebrauch gemacht wird. Zudem ist wieder



138 - Pompeji, Haus des tragischen Dichters - Vorbereitungen für ein Satyrspiel - Neapel

dasselbe Bemühen um eine differenzierende Beleuchtung der Fleischpartien und der Gewänder zu erkennen, wodurch allein vermöge des Lichts die Körperbildungen und Stoffalten detailliert hervortreten.

Die kleinen, vom griechischen Kopisten Dioskurides aus Samos signierten Mosaiken, die in der Villa des Cicero in Pompeji entdeckt wurden, sind von weitaus feinerer Ausführung: nach den Buchstaben der Inschrift zu schließen, stammen sie wohl erst aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr., gehen jedoch fraglos auf griechische Originale des 3. Jahrhunderts zurück: die Gruppe umherziehender Musikanten findet sich zwar, etwas abgewandelt, auf einer jüngeren Malerei in Stabiae wieder, doch kennt man sie auch in Form älterer Tonstatuetten aus Myrina vom Ende des 3. Jahrhunderts.

Die Komposition der Komödienszene – ein Besuch bei der Zauberin – ist dem Typus nach ziemlich alt: die Personen bilden einen Halbkreis, dessen Durchmesser von einem perspektivisch



139 - Pompeji, Villa des Cicero - Dioskurides aus Samos - Komödienszene: Besuch bei der Zauberin - Neapel

dargestellten dreifüßigen Tisch angegeben wird; hinter ihm sitzt eine Frau in Vorderansicht und, bedingt durch ihre Stellung, verkürzt. Die umherziehenden Musikanten dagegen, die auf den Straßen auftreten, werden bereits unter freiem Himmel vorgeführt, wobei der durch eine kahle Mauer und eine Haustür kaum angedeutete Hintergrund zum erstenmal räumliche Bedeutung gewinnt, die in unmittelbarer Beziehung zu den Akteuren steht: allein schon die starken, auf den Boden und gegen die Mauer geworfenen Schatten lassen die Stellung der Figuren im Raum erkennen. Auch sind sie mit scheinbarer Willkür in loser Anordnung wiedergegeben, so daß jede für sich selbst höchste plastische Wirklichkeit erlangt.

Die Verwendung der Farbe in den beiden Bildern, besonders im letzteren, wo das Licht auf der Straße viel lebhafter spielt als in der Theaterszene, verdient nicht geringere Beachtung. Der Maler hat sich nicht damit begnügt, die an sich bereits sehr verschiedenartigen Farbtöne mit



140 - Pompeji, Villa des Cicero - Dioskurides aus Samos - Umherziehende Musikanten, die auf der Straße auftreten - Neapel

Hilfe des Lichts zu nuancieren: die Sonne ändert und wandelt buchstäblich die Farben um; das Blaugrün der Kleider insbesondere nimmt in den unmittelbar beschienenen Partien einen goldgelben Schimmer an. Hier ist in der Beobachtung der Lichteinwirkung auf die Farbe ein Grad an Realismus erreicht, über den die antike Malerei nicht mehr hinausgelangen sollte, auch dann nicht, als die Vorliebe für den natürlichen Rahmen, für die Landschaft tonangebend geworden war.

In der hellenistischen Malerei entwickelt sich der Sinn für die Natur nur zögernd. Am Anfang ist der natürliche Rahmen entsprechend einer Tradition, die auf Polygnotos von Thasos zurückgeht, nur durch einiges Felsgestein, das die Gleichförmigkeit des Bodens auflockert und den Figuren als Folie dient, oder skelettartige Bäume vertreten; es ist eine Natur ohne Hintergrund, ohne Vegetation, ohne Himmel. Die äußere Umgebung findet, wie wir gesehen haben, erst auf dem Umweg über von Menschenhand Geschaffenes Eingang in figurale Darstellungen, nämlich über das Bauwerk.

So kann die Feststellung nicht wundernehmen, daß auf gewissen pompejanischen Gemälden, die durch die Schmucklosigkeit ihrer Komposition noch einer ‹klassischen› Tradition verpflichtet sind, der architektonische Rahmen vorwaltet, wogegen die Natur allein als diskreter Hintergrund dient. Das Bild mit den drei Frauen, die sich unterhalten, ist recht anspruchslos; die auf Architekturgliedern konventionellen Charakters sitzenden oder aufgestützten Figuren heben sich jedoch von einem grünbewachsenen Hintergrund ab, dessen Farbe mit der des Himmels verschmilzt. Zu beachten sind auch die durch das Licht hervorgerufenen Tonübergänge im Blaugrün und Violett auf den Gewändern der beiden Frauen zur Linken. So finden sich hier, wenngleich maßvoller angewendet, Verfahren wieder, die wir bereits auf den Mosaiken des Dioskurides wahrgenommen haben; trotzdem scheint uns dieser Umstand nicht dazu zu berechtigen, dieses Bild für ein schlichtes neoklassisches Originalwerk zu halten, sondern eher für eine Nachbildung eines Originals aus dem 3. Jahrhundert.

Daß es sich um Kopien handelt, wird noch deutlicher, wenn sie sich, wie auf den Wänden des Kryptoportikus in Pompeji, den Anschein einer mit Holzläden verschließbaren Sammlung von Tafelbildern geben: alles ist künstlich in dieser Dekoration des ‹zweiten pompejanischen Stils›, die Scheinarchitektur so gut wie die vorgetäuschte Gemäldegalerie. Doch ist diese Folge von Szenen, die homerische Episoden darstellen und zu Beginn der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. entstanden sind, mit Sicherheit älteren hellenistischen Werken nachgebildet, wie die Feinheit des Stils und die Art der Lichtführung bezeugen, die die Farben belebt, während die Figuren sich von einem leuchtenden, aber noch ziemlich nichtssagenden Hintergrund abheben.

Noch offensichtlicher haben wir eine Kopie vor uns, wenn wir zwei oder drei Versionen von ein und demselben Werk besitzen, wofür bereits Beispiele angeführt wurden. Dies gilt für das Gemälde, das den Triumph des Theseus über den Minotauros schildert. Die besterhaltene Kopie ist auch die mittelmäßigste, da sie den Plan des Originals verfälscht. Eine andere von höherem Wert, die aus Herculaneum stammt, hat leider am meisten gelitten; indessen erlaubt sie zum Beispiel die Feststellung, daß die Stadtmauer im Hintergrund eine Erfindung des Kopisten ist. Allerdings – und dies läßt auch die vorzüglichste Kopie, die aus Herculaneum, erkennen – hoben sich die Figuren gegen einen Hintergrund aus Pilastern und Felsen ab, woran sich, wie es scheint, rechts ein Stück Himmel und links zwei sitzende, die Szene beherrschende weibliche Figuren anschlossen. Wie auch immer, das Original wies zahlreiche, über verschiedene Ebenen verteilte Gestalten und, nach dem Fresko aus Herculaneum zu urteilen, eine Beleuchtung auf, die an den Körperformen und den Farben der Gewänder zarte Übergänge schuf.

Je weiter die Zeit vorschreitet, desto bedeutender wird der äußere Rahmen. Gelegentlich verwendet man einen architektonischen Bildgrund, der im Verhältnis zur wiedergegebenen Szene beeindruckende Ausmaße annimmt: eine ganze Stadt mit ihrem Gemäuer und ihren übereinandergestaffelten Häusern mit nur wenig Himmel darüber dient auf einem pompejanischen Fresko als Ausstattung für eine nüchtern komponierte Darstellung. Zuweilen aber wird auch der Himmel zu einem Bestandteil der Landschaft. Das Fresko aus dem Haus bei der Farnesina

142 - Pompeji, Haus mit dem Kryptoportikus - Szene aus der ‹Odyssee›



141 - Pompeji - Meister des Lucretius Fronto - Drei Frauen, die sich unter einer Portikus unterhalten - Neapel





144 - Pompeji, Haus des Gavius Rufus - Maestro fabuloso - Triumph des Theseus über den Minotauros - Neapel

in Rom, das aus der Zeit um 30 v. Chr. datiert, ist zweifellos älteren hellenistischen Modellen nachempfunden, und zwar im Hinblick auf seine schräg in den Hintergrund führende Komposition, dergleichen wir schon begegnet sind; und auf das Spiel von Licht und Schatten, dessen feine Abstufungen die im Stil rein griechischen Figuren umgeben; sie zeichnen sich gegen die Umfassungsmauer eines Heiligtums ab, über ihnen aber erstreckt sich ein großes Stück hellblau leuchtenden Himmels.

Auch über der Felsenlandschaft der Insel Naxos, einer uns in drei Versionen vorliegenden Komposition, herrscht der Himmel, jedoch ein von Wolken verhangener Himmel. Die beste unter ihnen, jene aus der Casa del Citarista, umgibt die Auffindung der schlafenden Ariadne durch Dionysos mit besonderer Poesie: im Vordergrund Dionysos, der, vom Wind umtost, vor dem Liebreiz des nackten Mädchenkörpers in der Bewegung innehält, dahinter das Treiben seines

143 - Herculaneum, Basilika - Meister des Telephos - Triumph des Theseus über den Minotauros (Fragment) - Neapel



145 - Pompeji - Phoinix auf Skyros(?) - Neapel

munteren Gefolges; nur der alte Pan ist sich des Vorgangs bereits bewußt, und seine Gebärde entspricht der des jugendlichen Gottes. Die Bewegung eines Satyrs, der sich rufend nach seinem Gefährten umwendet, der auf den Felsenhöhen des Hintergrunds verblieben ist, verstärkt den Eindruck der Tiefe eines im Frühdunst fast schemenhaft anmutenden Raums. Die fahle Morgendämmerung gewährt den Körpern nur leichte Schatten, aber das zarte Kolorit aus Gold, Grün und bräunlichem Rot bietet unter dem Einfluß des Lichts eine unendliche Vielfalt an Tönen dar: hier wirken die Schatten nur mehr als Farbnuancen, und das Licht selbst als deren bloßer Widerschein.

Noch aber fehlt der natürliche Rahmen in Gestalt einer – und sei es nur angedeuteten – Landschaft. Er tritt indessen auf anderen Kopien in Erscheinung, so auf zwei pompejanischen Fresken, die mutmaßlich, allerdings ziemlich frei, einem Gemälde des Artemon, nach Plinius Schöpfer

146 - Rom, Haus bei der Farnesina - Dionysos als Kind wird von den Bacchantinnen erzogen - Rom





147 - Pompeji, Casa del Citarista - Maestro colorista - Dionysos entdeckt die auf Naxos schlafende Ariadne - Neapel

einer Darstellung von ‹Herakles und Deianeira›, nachempfunden sind. Berge, Bäume, Büsche bilden eine frühe skizzenhafte Landschaft. Dagegen harmoniert das Licht schlecht mit der äußeren Umgebung: eine Beleuchtung von hochsommerlicher Grelle, die kräftige Schatten erzeugt, aber die Farben verwischt und den Himmel bleicht. Kurz, weder am Anfang noch in der Mitte der hellenistischen Epoche kann von der Eroberung der Landschaft die Rede sein, die Menschen sind noch nicht in die Natur einbezogen.

Und faktisch wird in den großen mythologischen Kompositionen, die in Anbetracht der Behandlung ihrer Themen unleugbar der vollerblühten hellenistischen Kunst angehören, das Erfordernis eines als malerisch zu qualifizierenden Rahmens kaum bedacht: das Bild von der sich einschiffenden Helena mit seinem so bezeichnenden diagonalen Aufbau, mit seinen vorzüglichen Helldunkelwirkungen, die die Körperlichkeit der Figuren so schön zur Geltung bringen – es hebt sich von einem nahezu neutralen Grund ab, der in nichts die Vorstellung des nahen Meers erweckt; noch immer macht ein Architekturglied das Wesentliche des Hintergrundes aus.

148 - Pompeji, Casa del Citarista - Maestro colorista - Dionysos entdeckt die auf Naxos schlafende Ariadne (Ausschnitt) - Neapel





149 - Pompeji - Nach Artemon(?) - Herakles, Deianeira und Nessos - Neapel

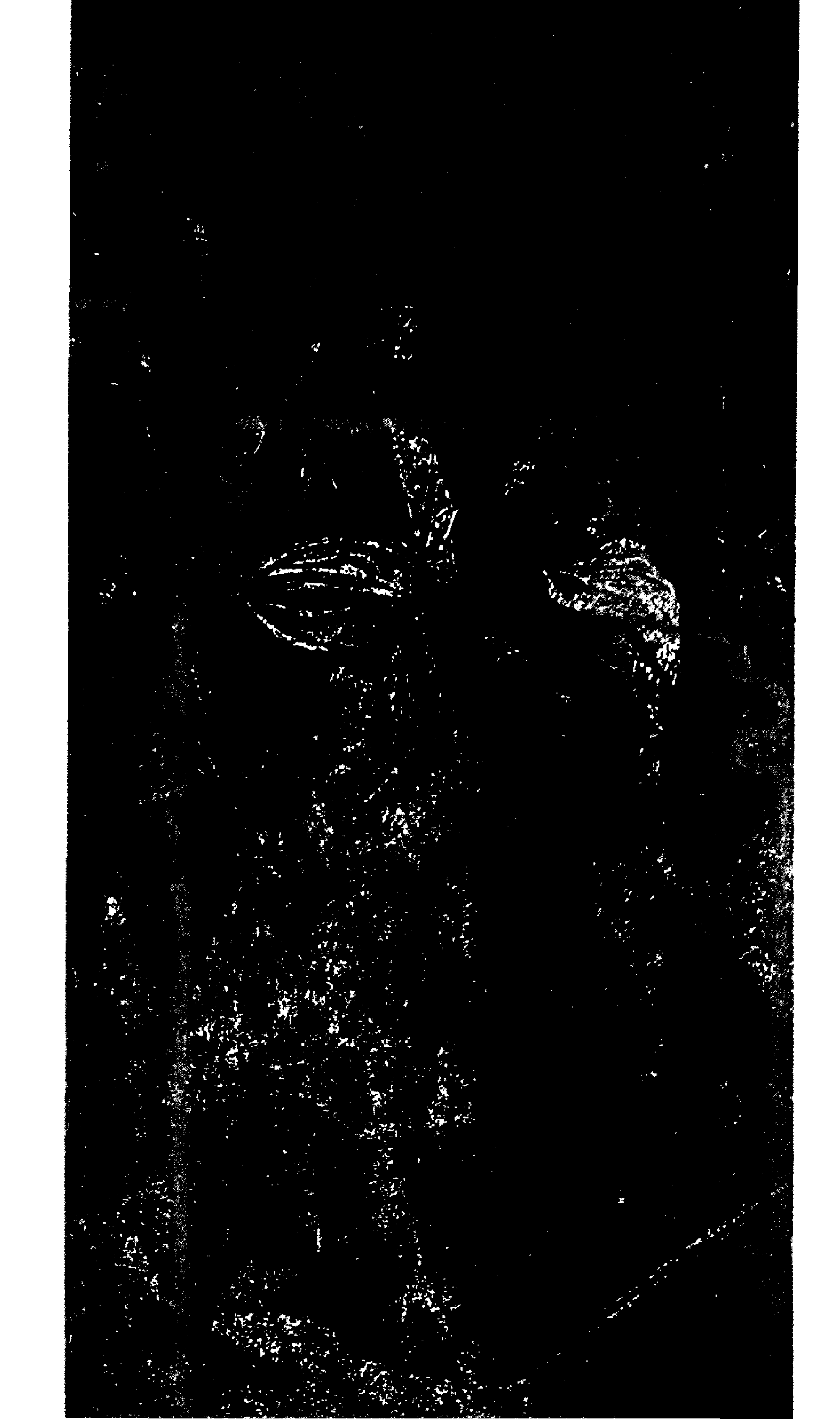


150 - Pompeji - Nach Artemon(?) - Herakles, Deianeira und Nessos - Neapel

Vergleicht man den Abschied der Helena mit einem Gemälde, das die Verführung Helenas durch Paris darstellt, erkennt man ohne weiteres, daß sich hinsichtlich der Beleuchtung dieses Innenraumbildes kein fundamentaler Unterschied ergibt: man findet, ausgeführt von verschiedenen Malern, analoge Clair-obscur-Wirkungen und die gleiche Geringschätzung für den Rahmen wieder, der nur der Lokalisierung des Vorgangs dient. Gleichwohl zeigt die schöne, sehr gelöste Haltung des Paris – einer heute zur Hälfte zerstörten Malerei –, daß das Original, ungeachtet der Nüchternheit seines Themas, eine Schöpfung aus hellenistischer Zeit gewesen sein muß.

Dagegen wird man ohne das geringste Bedenken ein Gemälde wie jenes, das ‹Herakles als Sklave der Omphale› darstellt, einer bereits vorgerückten Phase der hellenistischen Kunst zuweisen: schon die offenkundige Herabwürdigung des Gottes ist dafür ein Beweis, aber ebenso sein maßlos gequälter Gesichtsausdruck, die genüßliche Entschleierung der Omphale im Verein mit der Transparenz ihres Untergewandes, das Treiben der kleinen Liebesgötter sowie das Gewimmel von Gestalten im Hintergrund, bei denen ein neuartiger Kunstgriff der Darstellung zur Anwendung kommt; weit entfernt, auf irgendeine Weise vorzuherrschen, scheinen sie im

151 - Pompeji, Haus des tragischen Dichters - Epischer Meister - Einschiffung der Helena - Neapel





152 - Pompeji, Haus des Marcus Lucretius - Meister des Kryptoportikus - Herakles bei Omphale - Neapel

Gegenteil um ein weniges kleiner zu sein, als es normal wäre, und nur ihre Gesichter kommen in den Zwischenräumen zum Vorschein. Die Lichtführung ist ziemlich weit entwickelt, aber der Bildgrund scheint so gut wie nicht vorhanden: eine grünlich-blaue Fläche, die vielleicht den Himmel vorstellt.

Auch die Gruppe der ‹Drei Grazien› ist hellenistischen Ursprungs; dieses von der Großplastik geschaffene Thema wird hier in einer neuen Auffassung von der Pleinairmalerei behandelt. Die schattierte Weiße der nackten Körper hebt sich von einem Hintergrund aus Felsen ab, über denen ein Stück Himmel sichtbar wird; zum erstenmal aber färbt das Licht den Boden mit großen Flecken aus diaphanem Blau. Erst in der letzten Phase der hellenistischen Malerei sollten derartige Bestrebungen zur Vollendung gelangen.



153 - Pompeji - Meister des Amandus - Verführung der Helena durch Paris

Manierismus und Stilleben

Auf anderen Gebieten indessen werden in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts die endgültigen Tendenzen der hellenistischen Kunst offenbar, während die Schulen sich zu verselbständigen trachten. Ein Gemälde aus Herculaneum dürfte thematisch mit der offiziellen pergamenischen Kunst zusammenhängen: es stellt Herakles dar, wie er seinen von arkadischen Nymphen aufgenommenen und von einer Hindin gesäugten Sohn Telephos wiederfindet. Telephos galt ja als sagenhafter Gründer von Pergamon; darüber hinaus weist die gesamte Komposition in V-Form auf den im Vordergrund befindlichen Adler des Zeus hin, das Symbol der königlichen Dynastie.



154 - Pompeji - Meister der Verkürzungen - Die drei Grazien - Neapel

Es erübrigt sich, die Vorzüge des Originals hervorzuheben, etwa die gewandte Aufteilung der Bildebenen oder die sorgfältige Verwendung von Helldunkelwirkungen, Vorzüge, die trotz der Unbeholfenheit des Kopisten (der Löwe ist völlig verzeichnet) fühlbar sind. Der naturalistische Rahmen dagegen ist noch unecht; dennoch weist die Arbeit interessante Neuerungen auf: eine – nicht ohne Manierismus behandelte – ‹Genreszene›, nämlich die Tränkung des Telephos durch die Hirschkuh, und das überraschende Auftauchen eines ‹Stillebens› in Form eines prächtigen und realistischen Fruchtkorbs.

Nun handelt es sich hier keineswegs um einen Zusatz des römischen Kopisten. In derselben Epoche trat, wie man weiß, der Mosaizist Sosos von Pergamon mit Darstellungen hervor, die sowohl Genreszenen wie Stilleben enthielten. «Man bewundert auf diesem Mosaik», schrieb Plinius von einer dieser Arbeiten, «eine Taube, wie sie gerade trinkt, wobei der Schatten ihres Kopfes das Wasser tönt. Andere Tauben auf dem Schüsselrand wärmen sich an der Sonne und

155 - Herculaneum, Basilika - Meister des Telephos - Herakles entdeckt seinen Sohn Telephos in den Bergen Arkadiens - Neapel



putzen ihr Gefieder.» Das Vorbild war berühmt: die beste Replik stammt aus dem 2. nachchristlichen Jahrhundert; doch wurden schlichtere Fassungen aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. in Pompeji und sogar in einem Hause auf Delos gefunden. Der von Plinius erwähnte Schatteneffekt fehlt auf der römischen Kopie; jedoch stellt sie eine glänzende Studie durchdachter Licht- und Clair-obscur-Handhabung dar. Tatsächlich konnte gegenständliche Malerei erst von dem Augenblick an Gültigkeit erlangen, da der Maler die Wirkungen des Lichts wiederzugeben vermochte.

Sosos war auch, ebenfalls nach Plinius, der Schöpfer des «sogenannten ‹nicht gefegten Zimmers›, weil er Abfälle, wie sie am Boden herumliegen und die man fortzuschaffen pflegt, darstellte». An dieses Werk erinnert zweifellos ein Mosaik aus römischer Zeit, in dem sich die gleiche minuziöse Beobachtungsgabe wiederfindet, die einem etwas trivialen Realismus gilt; jeder Gegenstand wird durch den Schatten, den er auf den Boden wirft, hervorgehoben.

Manieristische Dekors waren nicht auf Pergamon beschränkt; sie fanden im Lauf des 3. Jahrhunderts im übrigen Griechenland und in Italien zahlreiche Entsprechungen, vor allem im kunsthandwerklichen Bereich. Die wenigen bemalten Vasen dieser Epoche sind von einem Sinn für das Ornament gekennzeichnet, der sich vielfach von der Wirklichkeit entfernt. Das zeigen zum Beispiel Grabhydrien attischer oder alexandrinischer Herkunft, die, wie die Brüsseler Hydria, mit stilisiertem Blattwerk und nachgerade phantastischen Tieren geschmückt sind. Desgleichen ist auf einer polychromen Hydria aus Hadra ein Schild dargestellt, den ein Gorgoneion ziert, das aber mit dem realistischen Ausdruck eines lebendigen Gesichts gemalt ist.



156 - Rom - Nach Sosos - Mosaik: Das nicht gefegte Zimmer (Ausschnitt) - Vatikan



157 - Alexandria (Hadra) - Hydria mit ornamentalem Dekor (Ausschnitt) (Nachbildung) - Brüssel



158 - Tivoli, Villa Hadriana - Nach Sosos - Mosaik: Tauben auf einer Schale - Rom

Nicht minder häufig sind Genrebilder auf bemalten Vasen, die mitunter den deutlichen Einfluß der zeitgenössischen Malerei aufweisen. Dies zeigt sich besonders ausgeprägt an bestimmten Vasen mit weißer Malerei auf schwarzem Grund, die über einige Zeit eine Tradition wahren, die derjenigen der Keramik von Gnathia vergleichbar ist: so ist das Rennen kleiner, in Wagenlenker umgestalteter Liebesgötter auf dem Fragment einer Phiale (früher in Rom) in Helldunkelmalerei und in einem gekünstelten Stil gehalten, der sich im wilden Galopp der Pferde ausdrückt.

Mitunter treten Neigungen zu einer impressionistischen Kunst hinzu, die sich in der letzten Phase der hellenistischen Malerei, vor allem in den Werkstätten Alexandrias, weiterentwickeln sollte. Ein Skyphos von der Agora in Athen ist für diese neue empfindsame Richtung charakte-

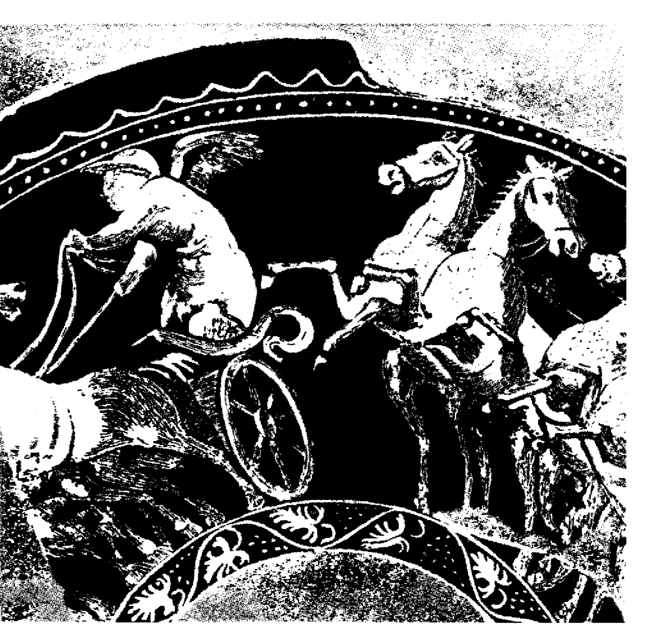


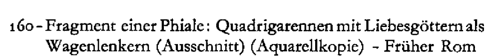
159 - Alexandria (Hadra) - Polychrome Hydria. Ausschnitt: Gorgoneion auf einem Schild - New York

ristisch, die etwas gekünstelte Naturdarstellungen erarbeitet: die Jagdszene, die ihn schmückt, spielt sich vor einem Naiskos ab, in dem eine Statue steht, Prototypen jener kleinen Bauwerke und Idolfiguren, die die späthellenistische Landschaft beleben. Die feingliedrigen Tiere sind mit Schatten und Lichtern getüpfelt und in eine nahezu traumhafte Mondbeleuchtung getaucht, die wir auf manchen kleinen pompejanischen Malereien des 1. nachchristlichen Jahrhunderts wiederantreffen.

Die seltenen zeitgenössischen Mosaiken weisen in abgeschwächter Form ähnliche Tendenzen auf: die Vorliebe für die Allegorie bekundet sich auf einem von Sophilos signierten Mosaik vom Ende des 3. Jahrhunderts, das eine Personifikation Alexandrias darstellt, die mit Schiffsbügen bekränzt ist und ein Steuerruder hält; ebenso rankt sich eine mit perspektivischen Elementen durchsetzte manieristische Ornamentik um ein etwas späteres Mosaik im Haus der Delphine zu Delos. Dagegen sind naturgetreu gemalte Bildnisse, deren Existenz durch das Schrifttum bezeugt wird und die sich in der Folgezeit in Ägypten noch lang behaupten sollten, nicht mehr erhalten.

Aber den vielleicht überzeugendsten Beweis für diese neue Geisteshaltung liefert die griechische Kunst Ägyptens, die wir leider besser durch ihre Plastik als durch die Ausdrucksformen der Malerei kennen – eine Geisteshaltung, die, wie in der Literatur, den großen heroischen Themen





160 - Fragment einer Phiale: Quadrigarennen mit Liebesgöttern als Wagenlenkern (Ausschnitt) (Aquarellkopie) - Früher Rom



161 - Athen - Skyphos mit weißer Malerei. Ausschnitt: Jagdszene - Athen

ausweicht oder sie nur karikaturistisch verwertet und deren Wirklichkeitssinn eine Hinwendung zu einer wenn auch künstlich umgeformten Natur bewirkt.

Die Kunst des wohlhabenden alexandrinischen Bürgertums, vielleicht der vollkommenste Ausdruck jener neuen Oberschicht, die in den hellenistischen Städten und Monarchien die treibende Kraft war, einer Bourgeoisie, die im Herzen der Stadt einen künstlichen, mit Bäumen bepflanzten Hügel zu Ehren Pans anlegte und die Umgebung Alexandrias mit barocken Lusthäuschen, Tempelchen und Grotten versah – diese Kunst mag ein bemalter Glasbecher veranschaulichen, der in Begram in Afghanistan gefunden wurde, aber aus Alexandria stammt. Zwei mythologische Szenen sind auf ihm dargestellt: der Raub der Europa und die Entführung Ganymeds durch Zeus, dort in Gestalt eines Stiers, hier in der eines Adlers; allein schon die Koppelung der beiden Vorgänge, die auf die amouröse Vielseitigkeit des Gottes anspielt, hat humoristischen Charakter, verstärkt noch durch die absichtsvoll übertriebenen rundlichen Formen einiger Gestalten, der Europa etwa oder des Stiers. Die manieristischen Tendenzen des Stücks drücken sich in der gezierten Gebärde der Europa und in ihrem emporwehenden Schultertuch aus. Für die Liebe zum Stilleben spricht der kleine, den Fuß des Glases umlaufende Fries aus zusammengehäuften Waffen. Bedeutsam ist auch der kostbar wirkende Überfluß an Goldtönen, der dem bescheidenen Becher entfernt das Aussehen einer Goldschmiedearbeit gibt. Der Stil ist mit seinen Klecksen und Strichen, vor allem mit seinen lebhaft kontrastierenden Licht- und Farbtupfen, dem Wesen nach impressionistisch. Auch kündigt er Bestrebungen an, die sich vor allem in der Malerei der römischen Epoche entwickeln sollten.

In einer Arbeit von solch kleinem Format kann die Natur nur eine sehr untergeordnete Rolle spielen, wenn auch der Maler unter den Beinen des Stiers das Meer dargestellt hat. Dennoch dürfte es eine der hervorstechendsten Neuerungen der alexandrinischen Malerei gewesen sein,



162 - Thmuis - Sophilos - Mosaik: Personifikation von Alexandria - Alexandria

daß sie Natur und Landschaft als Thema ersten Ranges und um seiner selbst willen behandelte. Die schon entwickelte Tradition des Stillebens aber und der nicht minder ausgeprägte Sinn für eine fast wissenschaftlich genaue Beobachtung der Tiere und Pflanzen bringen es mit sich, daß in Ägypten solche Darstellungen von selbst ein exotisches Aussehen annehmen. So kommt es zu jenen Nillandschaften, die zunächst nur realistische Wiedergaben des Nilschwemmlandes mit seiner einheimischen, üppig wuchernden Tier- und Pflanzenwelt sind, wie auf dem Mosaik im Hause des Fauns von Pompeji; alles, was Licht und Farbe beizutragen vermögen, wird aufgeboten, um das Glitzern des Wassers einzufangen, in dem sich die Enten widerspiegeln. Noch wird die Landschaft nur im kleinen ins Auge gefaßt und in Ausschnitten gezeigt; schon bald aber kommt sie in ihrer ganzen Fülle zur Geltung.

Ein pompejanisches Fresko entspricht vielleicht dem ersten Resultat dieser – ursprünglich alexandrinischen – Bemühung, Landschaft als solche zu erfassen. Wie bereits früher erscheint



163 und 164 - Begram - Becher: Entführung Ganymeds; Raub der Europa - Paris

hier die Natur hauptsächlich in Gestalt von Felsen, doch sind sie Bestandteil einer perspektivisch kunstvoll komponierten, aber unwirklichen Berglandschaft. Nur ein einzelner Baum und einige Büsche repräsentieren die Vegetation. Das figürliche Element selbst spielt nur eine nebensächliche, beinahe anekdotische Rolle. Somit handelt es sich bereits um eine echte Landschaft mit düsterem Himmel und schroffem Gelände, beleuchtet und modelliert von einer schon beinahe meisterlichen Lichtgebung.



165 - Pompeji, Haus des Fauns - Mosaik: Nilszene (Ausschnitt) - Neapel



166 - Pompeji, Haus des Fauns - Mosaik: Nilszene (Ausschnitt) - Neapel

167 - Pompeji, Haus des Fauns - Mosaik: Nilszene (Ausschnitt) - Neapel





168 - Delos, Haus der Delphine - Asklepiades von Arados - Mosaik: Eros und Delphine (Ausschnitt)

169 - Pompeji - Berglandschaft mit Hirtenszene - Neapel





LANDSCHAFT, NATUR UND REALISMUS (150–50)

Bei der Betrachtung der letzten Phase der hellenistischen Malerei wäre es verfehlt, von Rom abzusehen, das in politischer wie wirtschaftlicher Hinsicht die gesamte griechische oder hellenisierte Welt beherrscht oder beaufsichtigt, von Sizilien bis Syrien und von Makedonien bis Ägypten. Noch aber waren, und zwar bis zum Beginn der Kaiserzeit, Rom und Italien im Reich der Kunst und des Geistes nichts anderes als Provinzen ebendieser hellenistischen Welt. In Rom wie in Kampanien waren die Maler griechischer Herkunft oder gehörten durch ihre Ausbildung dem hellenischen Kulturkreis an; die Inschriften, die sich auf manchen Werken finden, sind griechisch, und griechisch sind ebenso die Themen und die Stile, die ihre Anregungen aus den unversiegten hellenistischen Quellen beziehen. Die römische Malerei kam zur wirklichen Blüte erst im augusteischen Zeitalter, sei es durch eine beabsichtigte, akademische Rückkehr zu klassischen Vorbildern, sei es durch die aufschießende Produktion volkstümlicher, dem Alltag entnommener Darstellungen, sei es vor allem durch den Aufschwung einer zweckgebundenen Malerei, der es darauf ankam, die Wände mit Phantasiearchitekturen und künstlichen Gärten zu bedecken.

Eine Dekoration wie die der Villa des Fannius Sinistor in Boscoreale – deren unmittelbar hellenistische Beeinflussung wir bereits hervorgehoben haben – markiert den Übergang vom griechischen zum römischen Schönheitsbegriff: als Vitruv um 30 v. Chr. seine Abhandlung ‹De architectura› schrieb, gehörten die großen dekorativen Prospekte realistischen Inhalts bereits der Vergangenheit an; in der Tat stellt er den phantastischen und imaginären Dekorationen der Künstler seiner Zeit, die er verwirft, die Fresken jener Maler entgegen, die knapp zuvor «dahin gelangt waren, sogar die Formen der Gebäude sowie die Säulen- und Giebelvorsprünge nachzubilden». Die großen Ansichten von Boscoreale bezeichnen den Höhepunkt dieser Versuche: die Wand gibt den Blick auf eine Perspektive frei, die zu komplex ist, um nicht in gewissem Grade irreal zu wirken. Die Natur selbst ist als ‹Trompe l'œil› behandelt und nicht als bloßes Element der Landschaft.

Staffeleibilder waren von jetzt an dem Untergang geweiht: die letzten Gemälde von Meisterhand, die des Timomachos von Byzanz, stammen aus der Zeit Caesars. Werke der Vergangenheit gehen nun als mehr oder weniger getreue Kopien in die Wandmalerei ein. Aber neben den von uns angeführten großen Kompositionen, die sich in der Hauptsache an griechische Originale des 4. und 3. Jahrhunderts anlehnten, schufen die Dekorationsmaler Kampaniens noch vielerlei kleine reizende Landschaftsbilder etwas künstlichen Gepräges, die durch die alexandrinische Kunst in Mode gekommen waren. Auf diesem Gebiet sollten die hellenistischen Einflüsse bis zum 1. Jahrhundert unserer Zeitrechnung sehr lebendig bleiben: hier handelt es sich strenggenommen nicht mehr um Repliken früherer Werke, sondern um eine Kunstform, die dank der Weiterverwendung des gleichen Dekorationsstils beinah zwei Jahrhunderte fortbesteht.

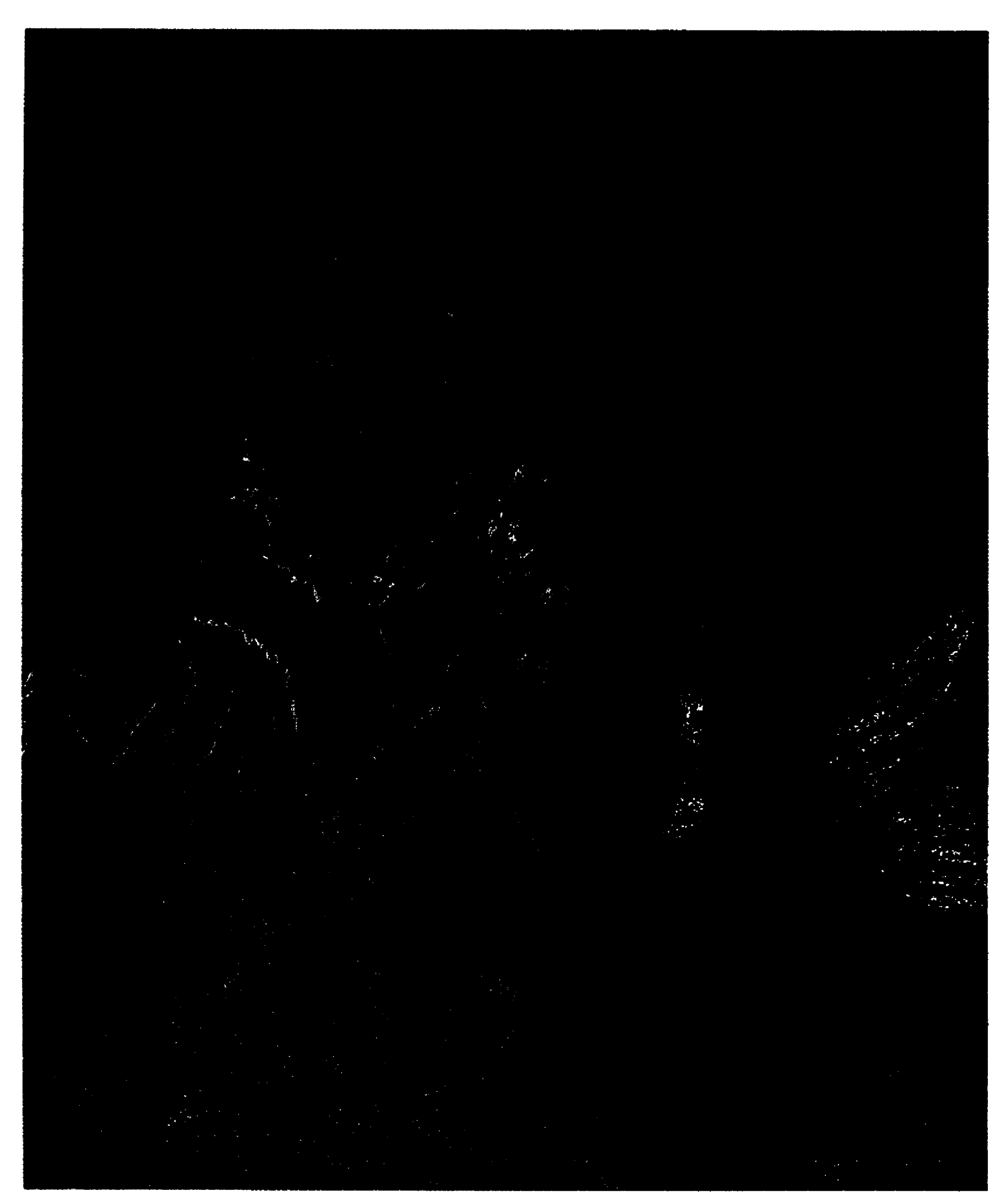
170 - Boscoreale, Villa des Fannius Sinistor - Architekturperspektiven (Ausschnitt) - New York



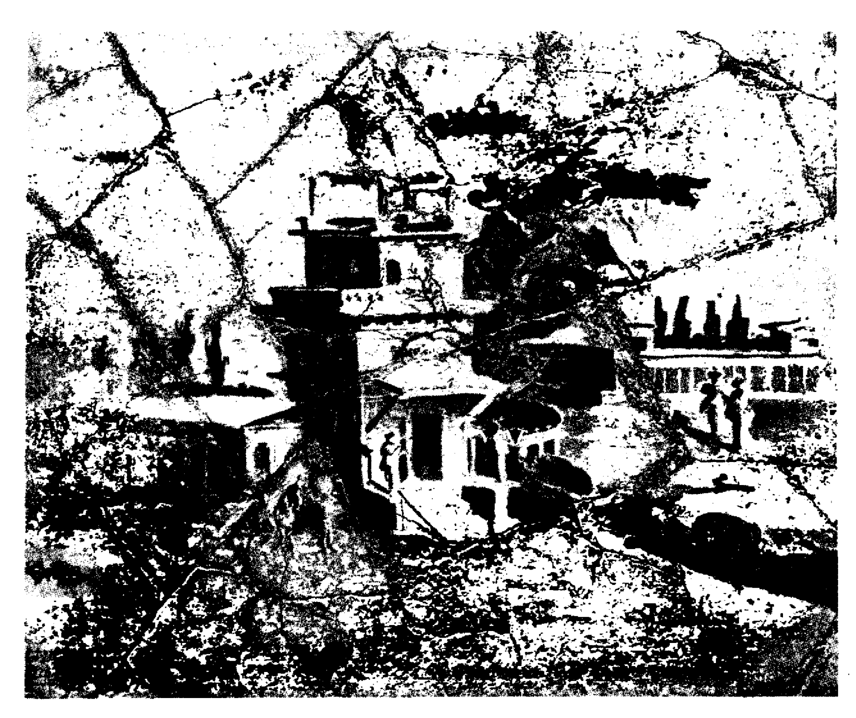
171 - Rom, Haus auf dem Esquilin - Landschaft nach der ‹Odyssee›: Odysseus mit seinen Gefährten im Land der Laistrygonen - Vatikan

172 - Rom, Haus auf dem Esquilin - Landschaft nach der ‹Odyssee›: Der Palast der Kirke - Vatikan





173 - Pompeji - Landschaft mit der Entführung des Hylas (Ausschnitt)



174 - Pompeji, Via della Fortuna - Maestro lunare - Landschaft mit Bauwerken und kleinen Gestalten - Pompeji

Die Entwicklung des realistischen Landschaftsbildes

«Man malt nun tatsächlich Häfen, Vorgebirge, Uferstücke, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligtümer, geweihte Haine, Berge, Herden, Hirten; mancherorts schildert man auf großen Gemälden sogar Göttergestalten oder sagenhafte Szenen inmitten von Landschaften, desgleichen den Troianischen Krieg oder die Irrfahrten des Odysseus.» Diese Sätze Vitruvs, die sich auf unmittelbar vor seiner Zeit entstandene Malereien beziehen, könnten als Beschreibung eines Freskenzyklus gelten, den ein griechischer Künstler zu Beginn der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. für eine Villa auf dem Esquilin in Rom geschaffen hatte: die Irrfahrten des Odysseus dienen ihm vor allem als Vorwand für schöne Landschaftsstudien, die die verschiedenen Episoden rahmen, wobei das Meer natürlich eine bedeutende Rolle spielt; aber man findet auch, in Gestalt des Kirke-Palastes, den architektonischen Hintergrund und ebenso, wie bei der Landung an der Küste der Laistrygonen, die sich auftürmenden Felsen wieder, die einen Grundbestandteil der griechischen Landschaft bilden.

Wie auf dem bereits erwähnten pompejanischen Fresko mit seiner kleinen, von gewaltigen Felsen umgebenen Hirtenszene besetzen hier die Personen innerhalb der Komposition ziemlich nebensächliche Schauplätze, obschon im Grunde gerade sie es sind, auf die es bei den verschiedenen Bildern wesentlich ankommt. Im übrigen weisen diese esquilinischen Landschaften eine



175 - Herculaneum - Maestro lunare - Landschaft mit Ädikulen - Neapel

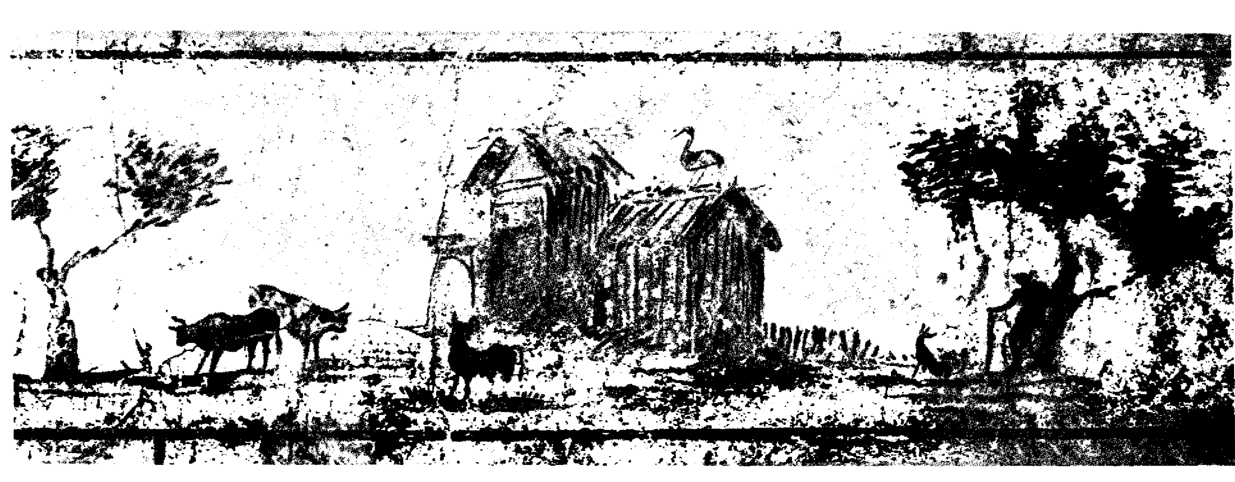
Zunahme sowohl an Realismus wie an Künstlichkeit auf: der Palast der Kirke ist keine konventionelle Fassade mehr, sondern ein reales Bauwerk; es sind wirkliche Bäume und wirkliche Büsche, die vom Wind bewegt werden; das spiegelnde Wasser reflektiert die Ziege, die daraus säuft; ziehende Wolken bedecken den Himmel. Die Art der Felsen aber oder die Hirtenszene im Land der wilden Laistrygonen erinnert wiederum an die alexandrinische Neigung zu einer etwas gekünstelten Naturdarstellung.

Auf dem pompejanischen Fresko, das in einem noch kleineren Maßstab die Entführung des Hylas enthielt, erreicht der Realismus der Naturwiedergabe vielleicht seinen Gipfel: Baum, Berge, Wald im Hintergrund, Himmel und Beleuchtungseffekte bilden eine einzigartige Landschaft von nahezu moderner Auffassung. Indessen bleibt eine letzte Stufe, die nie erklommen worden zu sein scheint: die der unmittelbaren Nachbildung der Natur. Denn die hellenistische Landschaft bleibt bis zum Ende eine Phantasiekomposition, selbst wenn sie sich aus genau beobachteten Einzelheiten zusammensetzt: ihre künstliche Anhäufung in der alexandrinischen Kunst sollte die Entstehung eines eigentümlichen Landschaftstyps herbeiführen, den von Zierbildern, die vielfach an die französischen Chinoiserien des 18. Jahrhunderts erinnern.

Die pompejanischen Wände sind schier übersät mit diesen kleinen, reizvollen, aber willkürlichen und künstlichen Kompositionen, an denen ungeachtet der Verschiedenartigkeit der Ausführung die Einheitlichkeit und Frische ihres Stimmungscharakters auffallen. Zu den Grundelementen gehören immer kleine, luftige Gebäude: Kioske, Gartenhäuschen, Türme, überragt von Pergolen, geschwungenen Giebeln, spitzen oder seltsam geformten Dächern. Diese Bauten, an denen nichts eigentlich Phantastisches haftet, sind in offensichtlicher Unordnung gruppiert und oft von Säulenhallen umgeben. Zwischen ihnen schießen Bäume kapriziös in die Höhe, neben ihnen erheben sich Stelen und kleine Statuen auf Säulen. Um sie herum tummelt sich kleines Volk. Im Hintergrund werden Felsen, auch sie zuweilen von Bauwerken beherrscht, und ein von Wolken durchzogener Himmel sichtbar.

Das Licht läßt die Kontraste lebhaft hervortreten; aber diese kahle Beleuchtung hat nicht den Glanz der Sonne: sie verschwimmt hinter einem wundersamen Nebelschleier, der diesen Gemälden das Aussehen nächtlicher, vom Vollmond beschienener Szenen gibt. Die Umrisse der Gebäude werden durch den schroffen Gegensatz zwischen den beleuchteten und den im Schatten liegenden Flächen unterstrichen; dagegen sind die Vegetation und zumal die kleinen Gestalten in rein impressionistischer Weise behandelt, und zwar durch ein Spiel von unregelmäßig geformten hellen und dunklen Flecken: nur die langen Schlagschatten verdeutlichen die Figuren.

Im Gegensatz zu gewissen Seestücken ist diese Gattung der Landschaftsmalerei keine kampanische Erfindung. Herkunft und Entstehungszeit solch kleiner, unwirklicher Landschaften scheinen tatsächlich nicht fraglich zu sein: einige darunter gehören noch nahezu in die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr., wie das auf Marmor gemalte Bild, das aus Herculaneum stammt, oder manche Fresken aus Boscoreale. Wir haben des weiteren stilistische und thematische Analogien auf zwei um mehr als ein Jahrhundert älteren Werken beobachtet, einem alexandrinischen Becher und einem Skyphos von der Agora in Athen; und es wird sich erweisen, daß das große Mosaik aus Palestrina, das zweifellos ägyptischen Einfluß zeigt, reich an ziemlich vergleichbaren Architekturen ist.

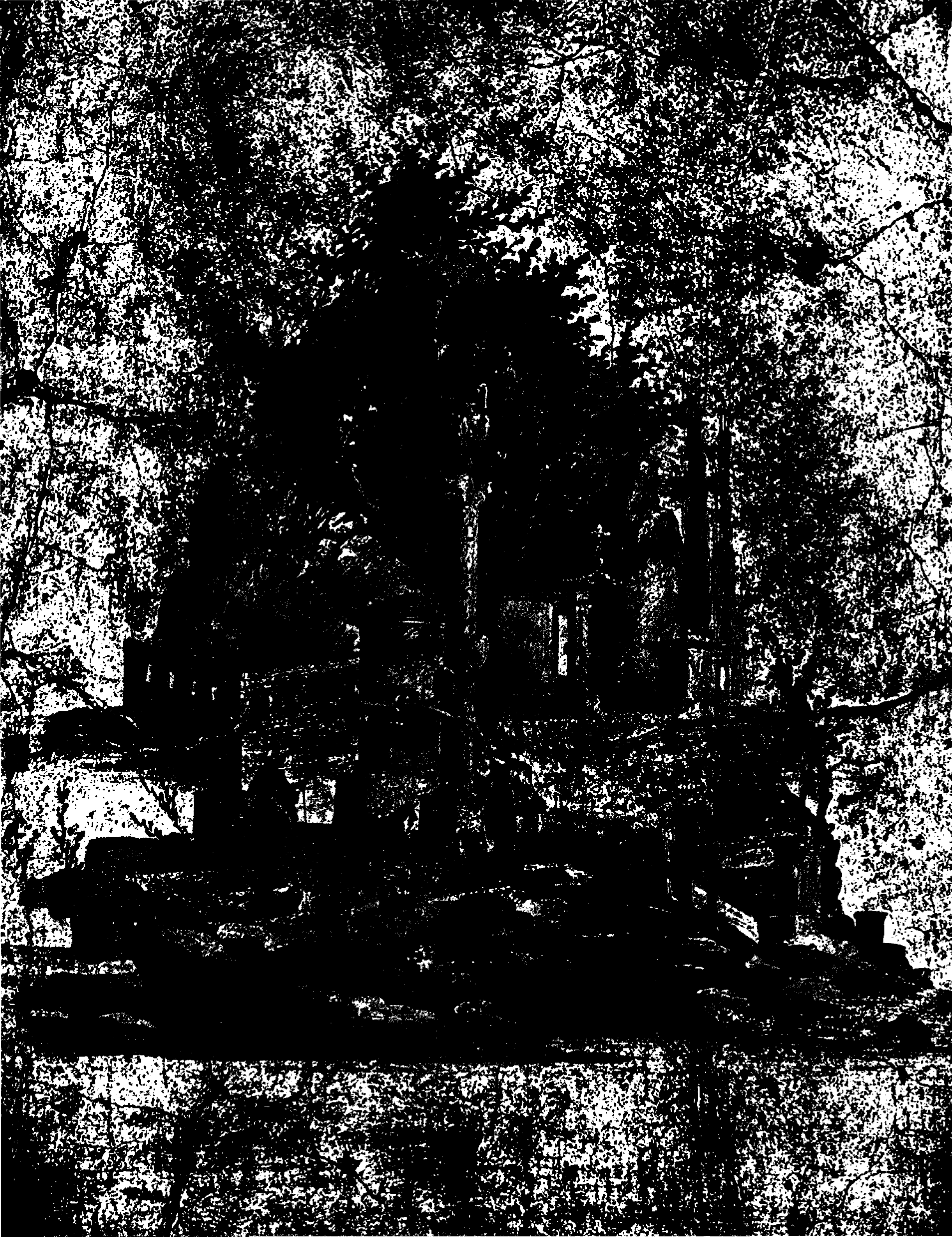


176 - Rom, Columbarium der Villa Pamphili - Bukolische Landschaft - Rom



177 - Pompeji - Landschaft mit einem Turm, verschiedenen Gebäuden und einem Haus auf einem Felsen - Neapel

Aber der alexandrinische Manierismus manifestiert sich auch in anderen Arten der Landschaftsmalerei, die weniger aus Gründen des Stils künstlich wirken, jedoch vielleicht um so mehr aus solchen der Inspiration. Bekannt ist der Anklang, den die bukolische Dichtung in den kultivierten Kreisen Alexandrias gefunden hat: sie gewährte einer bereits überfeinerten Gesellschaft eine andere Form der Selbstflucht. Theokrit und seine Nachahmer hatten noch vor Vergil ein reiches Repertoire an Hirtenpoesie geschaffen, deren Widerhall sich in der frühen römischen Malerei wiederfindet; dies bezeugt zum Beispiel der Wandschmuck in einem um 25 v. Chr. datierten Grabmal der Villa Pamphili in Rom; die Störche auf dem Dach der Hütte genügen, um die Szene nach Afrika zu verlegen.





179 - Pompeji - Maestro chiaro - Raub der Europa - Neapel

Anders als die zusammengesetzten, mondbeschienenen Landschaften hebt sich diese reizende Skizze von einem neutralen Hintergrund ab. Dies ist, wie es scheint, das Charakteristikum einer Reihe von Kompositionen bukolischer Stoffe, freilich anspruchsvolleren Stils, in die sich verschiedene, von der alexandrinischen Malerei übernommene Themen einmengen. In der Tat gibt es nichts, was wirklichkeitsfremder, gesuchter und nachgerade künstlicher wäre als das große Landschaftsgemälde, das sich in der Villa des Agrippa Postumus in Boscotrecase befand: vor einem hellen Hintergrund zeichnet sich der pyramidenförmige Aufbau der Einzelheiten ab, aus denen sich die Darstellung zusammensetzt, eine erstaunliche Mischung aus Bäumen, zierlichen Bauwerken, Säulen, Stelen und Statuetten, aus Felsen mit einem Teich und dessen Spiegelungen,

178 - Boscotrecase, sogenannte ‹Villa des Agrippa Postumus› - Bukolische und heilige Landschaft - Neapel



180 - Pompeji - Maestro chiaro - Pan als Musikant im Kreise der Nymphen - Neapel

kleinen Gestalten von bukolischem und idyllischem Habitus. Man darf hierin eine geschickte Nachschöpfung des kampanischen Malers vermuten, die er gleichwohl insgesamt aus hellenistischen Elementen gestaltete. Ebenso verhält es sich, wie wir meinen, mit gewissen pompejanischen Gemälden, die in mancherlei Hinsicht vielleicht nichts anderes sind als neoklassische Pasticci nach der griechischen Malerei, die am Anfang unserer Zeitrechnung ausgeführt wurden; der ‹Raub der Europa› oder ‹Pan im Kreise von Nymphen›, die ein und demselben, zu Recht ‹Maestro chiaro› benannten kampanischen Meister zugeschrieben werden, zeigen wie Einlegearbeit wirkende Figuren in einem kaum abgewandelten klassisch-griechischen Stil und als Hintergrund eine bukolische Landschaft späthellenistischen Charakters: eine seltsame, dem Auge fast verdrießliche Ehe zwischen Epigonentum und Rokoko!

Ein Original der späthellenistischen Epoche nun ist es, das eine wirkliche Synthese aller Bestandteile einer alexandrinischen Landschaft bietet, jenes unentwirrbare Ineinander von reali-



181 - Praeneste, Fortuna-Heiligtum - Mosaik: Nilszenen - Palestrina

stisch Beobachtetem und ihrem Wesen nach um vieles künstlicheren Genreszenen. Das große, um 80 v. Chr. für das Fortuna-Heiligtum in Palestrina, dem antiken Praeneste, geschaffene Mosaik ist das Werk griechischer Künstler, die, nach dem Thema zu urteilen, das sie gewählt haben, mit Sicherheit in Ägypten beheimatet waren. Dieses auf italischem Boden entstandene griechische Original hat leider durch allzu häufige Restaurierungen gelitten, die zwar die Grundstruktur des Werkes unverändert ließen, aber eine Anzahl von Einzelheiten als teilweise unecht auszusondern nötigen.

Die Konzeption des Ganzen indessen ist klar: das Bild gibt eine Synthese des von Leben wimmelnden Niltals und seiner halb und halb wüstenartigen Uferlandschaften, der Heimat wilder Tiere, wieder. Diese unbefangene Darstellung einer Vielfalt von Landschaften ist weniger denn

182, 183 und 184 - Praeneste, Fortuna-Heiligtum - Mosaik: Nilszenen (Ausschnitte) - Palestrina



185 und 186 - Praeneste, *Fortuna-Heiligtum* - Mosaik: Nilszenen (Ausschnitte) - Palestrina



187 - Rom, San Lorenzo in Panisperna - Mosaik: Maritime Szene



188 - Praeneste, Antro delle Sorti - Mosaik: Maritime Szene

je ein echtes Landschaftsbild, und nicht einmal eine schematisierte Landkarte: in Wirklichkeit besteht sie aus einem Nebeneinander von malerischen, nicht selten aus unmittelbarer und realistischer Beobachtung hervorgegangenen Szenen, die durch die ruhigen, spiegelnden Wasser des Nil, durch felsige Hügelketten, die ebenso unwirklich sind wie die odysseischen Landschaften im Esquilin, und durch einen von schillernden Lichtstreifen durchzogenen Himmel verbunden sind.

Das weitläufige Mosaik weist da und dort lichte Stellen auf, die in die sonst ziemlich gleichmäßige Beleuchtung eine gewisse Abwechslung bringen und vor allem darauf abzielen, die architektonische Linienführung der Bauwerke hervorzuheben. Vergleicht man das Mosaik in Palestrina mit dem um ein halbes Jahrhundert älteren Nilszenenmosaik aus dem Haus des Fauns in Pompeji, so finden sich dort die gleichen, obschon minder systematisch zur Geltung gebrachten Bildwirkungen, die Reflexe und Schatten auf dem Wasser, der Realismus in Einzelheiten, insbesondere in der Wiedergabe von Tieren. Aber, mag das Mosaik von Palestrina auch von geringerer Feinheit sein und bereits ein gewisses Absinken in der Arbeitsweise der alexandrinischen Mosaizisten ankündigen, so bleibt es hinsichtlich seines Phantasiereichtums dennoch unvergleichlich.



189 - Pompeji, Haus des Fauns - Mosaik: Meeresfaun vor einer maritimen Landschaft - Neapel

Die Vorliebe für das Exotische und das Lokalkolorit dürfte bei den Griechen kaum je einen so hohen Grad erreicht haben: man erblickt nur Nilpferde, Krokodile, Rhinozerosse, Affen, Schakale, Ibisse und Störche. Auf der Ebene des Menschen aber wird ebendiese exotische Welt gemäß der griechischen Mentalität folgerichtig angeordnet: im Vordergrund das hellenisierte Ägypten mit seinen griechischen Tempeln und heiligen Hainen, seinen Hoplitentruppen, Galeeren und Gastmählern am Ufer des Flusses; rundherum das Ägypten der Eingeborenen, und damit auch das der Werktätigen, mit seinen Sanktuarien, denen Pylone und Kolossalbauten vorgelagert sind, seinen Ziegeltürmen, Schilfhütten und einem in Papyrusbooten sich tummelnden Volk von Fischern; im Hintergrund liegt das noch wilde Ägypten, das Ägypten der Wüste, wo schweifende Scharen nubischer Jäger den Großkatzen nachstellen. Der Gegensatz kommt nicht nur in den dargestellten Typen zum Ausdruck: die Kriegerszene im Vordergrund ist mit großer Feinheit der Zeichnung und Vertrautheit mit der Helldunkeltechnik behandelt; die Felsen, die Tiere, die Jäger der Wildnis dagegen sind in einem derb impressionistischen Stil gehalten.

Die Betrachtung des Mosaiks von Palestrina wäre nicht vollständig, würde sie nicht durch die eines zweiten Mosaiks, eines kleineren und leider ziemlich bruchstückhaften, ergänzt wer-



190 - Pompeji - Mosaik: Meeresfauna - Neapel

den, das einen anderen Raum des Heiligtums schmückte. Aus der gleichen Zeit wie das vorige, aber zierlicher in der Ausführung, ist es mit jener durch die Neigung zum Stilleben und eine peinlich getreue Nachbildung der Tierwelt gekennzeichneten Strömung verknüpft, die wir im 2. Jahrhundert im pergamenischen Werk des Sosos sich haben entwickeln sehen. Die maritime Landschaft, eine sehr künstliche Landschaft, stellt mit ihrer Kaimauer, ihrem Altar und dessen Trophäe eigentlich ein Genrebild dar; aber es dient hauptsächlich als Vorwand für eine minuziöse Studie der Meeresfauna; die mit der Genauigkeit eines Naturwissenschaftlers beobachteten Fische scheinen frei an der Wasseroberfläche herumzuschwimmen. Allerdings bildet diese Art der Darstellung keinen Einzelfall, wie das in Rom aufgefundene, ungefähr gleichzeitige Fragment einer ähnlichen Komposition beweist.

In Pompeji zumal zeigen zwei vom Ende des 2. vorchristlichen Jahrhunderts datierende und auf ein gemeinsames Original zurückführbare Mosaiken – eines davon befand sich im Haus des Fauns – eine seltsame Meerszenerie, die sich nicht nur im Meer, sondern, umfangreicher noch, am Himmel entfaltet. Die Landschaft gilt nicht einmal mehr als Vorwand: worauf es allein ankommt, ist die vollkommen naturwahre Wiedergabe der Meereswelt, aber auch des Tiers, der Pflanze oder des Objekts innerhalb der Umrahmung eines der beiden Mosaiken.

Manierismus und Rokoko sind also keine ureigenen Äußerungen der alexandrinischen Malerei oder des alexandrinischen Mosaiks; in anderer Form finden sich deutliche Anzeichen von beiden auch in rein griechischen Werken wie den Mosaiken einiger Häuser auf Delos aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts. Aber wie in Pergamon ist es im wesentlichen das Sujet, das zählt, ohne daß eine Notwendigkeit bestünde, es auf mehr oder weniger künstliche Weise mit einem Rahmen, mit einer – auch ihrerseits künstlichen – Landschaft zu verknüpfen: in diesem Sinne verdient es die alexandrinische Bildkunst weit eher als Rokoko angesprochen zu werden als der mehr elementare Manierismus, den man in Griechenland selbst oder in Kleinasien antrifft.

Der ziemlich summarischen Ausführung ungeachtet, ist das kleine Mosaik aus dem Haus des Dreizacks auf Delos durchaus als Entwurf zu einem Stilleben anzusehen: es vereinigt die als

191 - Delos, Haus des Dreizacks - Mosaik: Panathenäische Amphora, auf der ein Wagenrennen dargestellt ist





192 - Delos, Haus der Masken - Mosaik: Dionysos reitet auf einem Panther

Preis bei den Panathenäischen Spielen verliehene Amphora mit der symbolischen Kornähre und dem Olivenkranz für den siegreichen Athleten; zwar minder eindrucksvoll als eine Goldschmiedearbeit – man denke an die Schale mit Tauben des Sosos – reflektiert die runde Form des bemalten Gefäßes gleichwohl das Licht.

Bedeutender ist das Mosaik aus dem Haus der Masken: das Thema des auf dem Panther reitenden Dionysos fand sich bereits auf einem Mosaik in Pella; mühelos läßt sich der in weniger als zwei Jahrhunderten erzielte Fortschritt in der plastischen Wiedergabe der Figuren feststellen. Weder in der Anwendung der Verkürzungen noch des Helldunkels ist hier das Geringste versäumt worden, was die packende Wirkung der Gruppe beeinträchtigen könnte. Aber welche Fülle absichtlicher Erschwernisse hat der hellenistische Künstler in das übrigens recht einfache Thema hineingebracht: Geziertheiten in der Haltung von Reiter und Tier, wellenförmige, ineinandergeschlungene Gewandfalten, Girlande mit Band um den Hals des Panthers – alles verharrt in Künstlichkeit und Manierismus.

193 - Centuripe - Polychrome Pyxis. Ausschnitt: Frauen bei der Toilette - Catania





195 - Pompeji, Villa dei Misteri - Sitzende meditierende Frau - Neapel

Das Ende der hellenistischen Malerei in Großgriechenland

In Süditalien und in Sizilien dagegen scheinen Manierismus und Rokoko überwiegend importierte Stile gewesen zu sein: wie wir sahen, sind die Mosaiken in Palestrina oder aus dem Haus des Fauns, ebenso die Wandgemälde vom Haus am Esquilin Werke von Künstlern, die aus den Ostregionen des Mittelmeerbereichs stammen. Immerhin ist das Vorhandensein einer festen Tradition der Wandmalerei mit figürlichen Darstellungen vielleicht die Erklärung dafür, daß am Ende der hellenistischen Epoche, und zwar zuallererst in Kampanien, große Fresken, die menschliche Gestalten zeigen, wiederauftauchen.

Auch in der griechischen Dekorationsmalerei der Spätzeit fehlt das Fresko mit Figurenschmuck nicht; jedoch nahmen die um 125 in einem Hause auf Delos gemalten tragischen Szenen nur ein schmales Feld auf den Wänden ein, deren farblicher Überzug Marmor vortäuschte. Im Gegensatz dazu zeigen die Fresken der Villa dei Misteri – wie auch die Fresken des in der gleichen Zeit erbauten Hauses des Fannius Sinistor in Boscoreale – das Aufkommen großräumiger Kompositionen rein figürlichen Inhalts vor ebensolchen Wänden aus vorgetäuschtem Marmor, die aber nur noch den Hintergrund für die Figuren abgeben.

Übrigens dürfte die Feststellung von Belang sein, daß dieser Hintergrund in einem Rot – dem ‹pompejanischen Rot› – gehalten ist, das man schwerlich in der Natur antreffen würde. Vielmehr scheint dieser rote Hintergrund aus einer älteren lokalen Tradition herzurühren, wenn man

194 - Delos, Haus der Komödianten - Tragödienszene. Ausschnitt: Oidipos und Antigone - Delos



196 - Pompeji, Villa dei Misteri - Opferhandlung für Priapos

bedenkt, daß er sich schon auf polychromen Vasen aus Centuripe wiederfindet, deren jüngste Exemplare vom Anfang des 1. Jahrhunderts v. Chr. stammen. Eine Pyxis in Catania erweist die im Westen fortwirkende Kraft von Traditionen, die noch auf den Anfang der hellenistischen Epoche zurückgehen: die Einfachheit und Grazie der Gebärden und die diskreten Beleuchtungseffekte lassen diese Malerei schon beinah als ein neoklassisches Werk erscheinen; nur die weibliche Figur in Rückenansicht entspricht einem bereits fortgeschrittenen Darstellungstypus, der bis zu einem gewissen Grade seine Entsprechung auf dem großen Fresko der Villa dei Misteri in der Priesterin findet, die mit dem Rücken zum Beschauer sitzt.

Auch einige kleinere Malereien dieses Hauses sind aus dem gleichen Geist entstanden, wie das reizende Bild einer sitzenden, in Gedanken versunkenen Frau. Aber diese Tradition steht bei weitem nicht für sich allein; andere Malereien derselben Herkunft zeigen dennoch stark abweichende Tendenzen: die kleine Szene, die eine Opferhandlung für Priapos darstellt, ist in einem typisch impressionistischen Stil gehalten, der, wenn auch ohne manieristischen Einschlag, an den Stil des Bechers aus Begram erinnert.

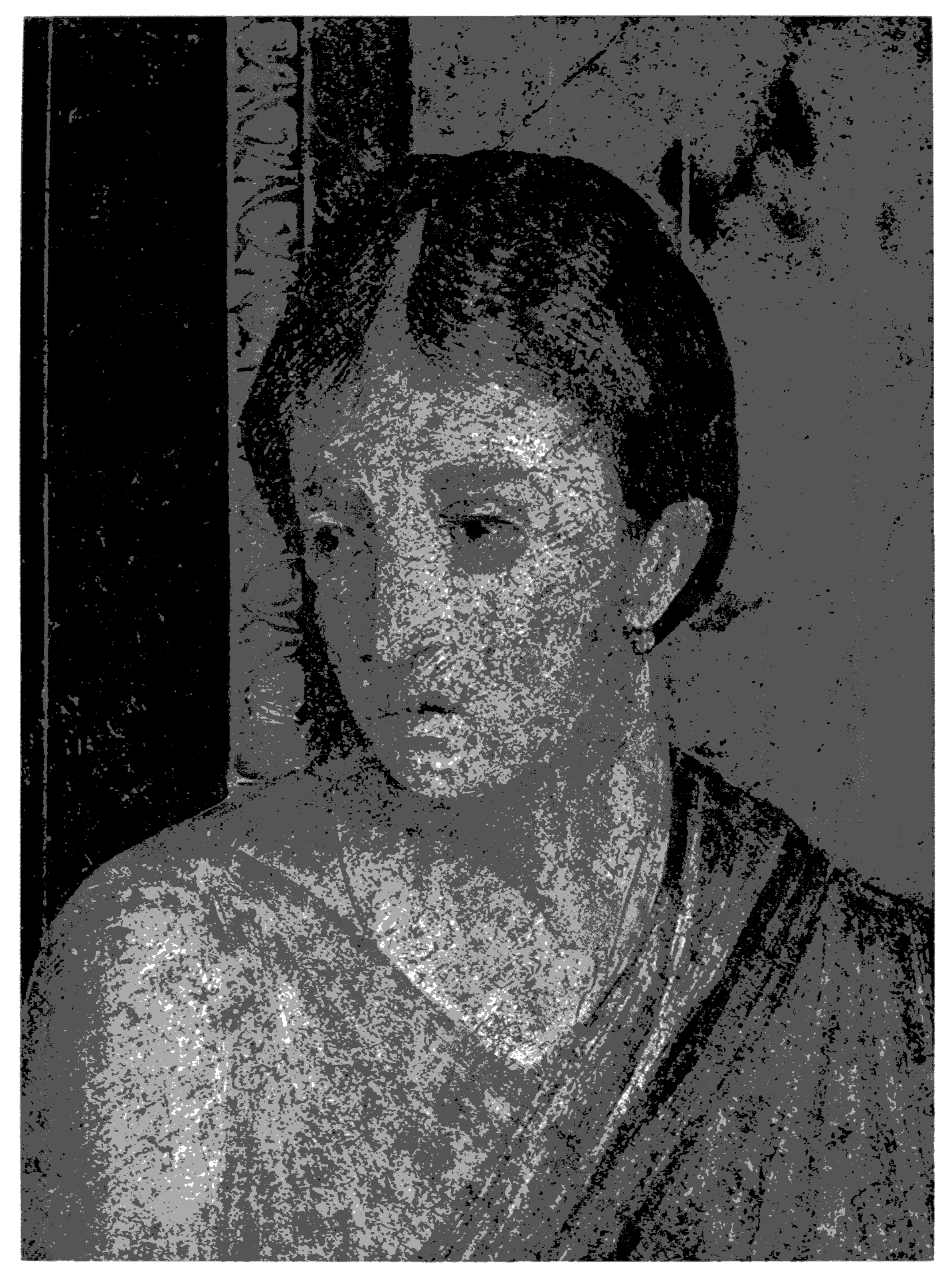
So kann es nicht überraschen, in dem weitläufigen Wandgemälde, das der Einführung in die dionysischen Mysterien gewidmet ist, eine Art Ineinanderfließen verschiedener ästhetischer Strömungen wahrzunehmen, gewissermaßen eine letzte Synthese der in der klassischen und der hellenistischen Malerei gängigen Tendenzen und Stile. Keineswegs soll damit der Wert des kampanischen Meisters geschmälert werden, der dieses bedeutende Werk geschaffen hat: die Vorzüge seiner Malkunst und die Selbständigkeit seiner Auffassung kommen in etlichen seiner weiblichen Köpfe deutlich genug zur Geltung, so daß es sich erübrigt, sie hervorzuheben.

Aber die große Einführungsszene setzt sich aus ziemlich heterogenen und miteinander mangelhaft verbundenen Elementen zusammen. Neben Gestalten von streng klassischer Haltung stehen andere, die eindeutig hellenistisch inspiriert sind: so die bukolische Gruppe, die in den

198 - Pompeji, Villa dei Misteri - Porträt der Herrin des Hauses

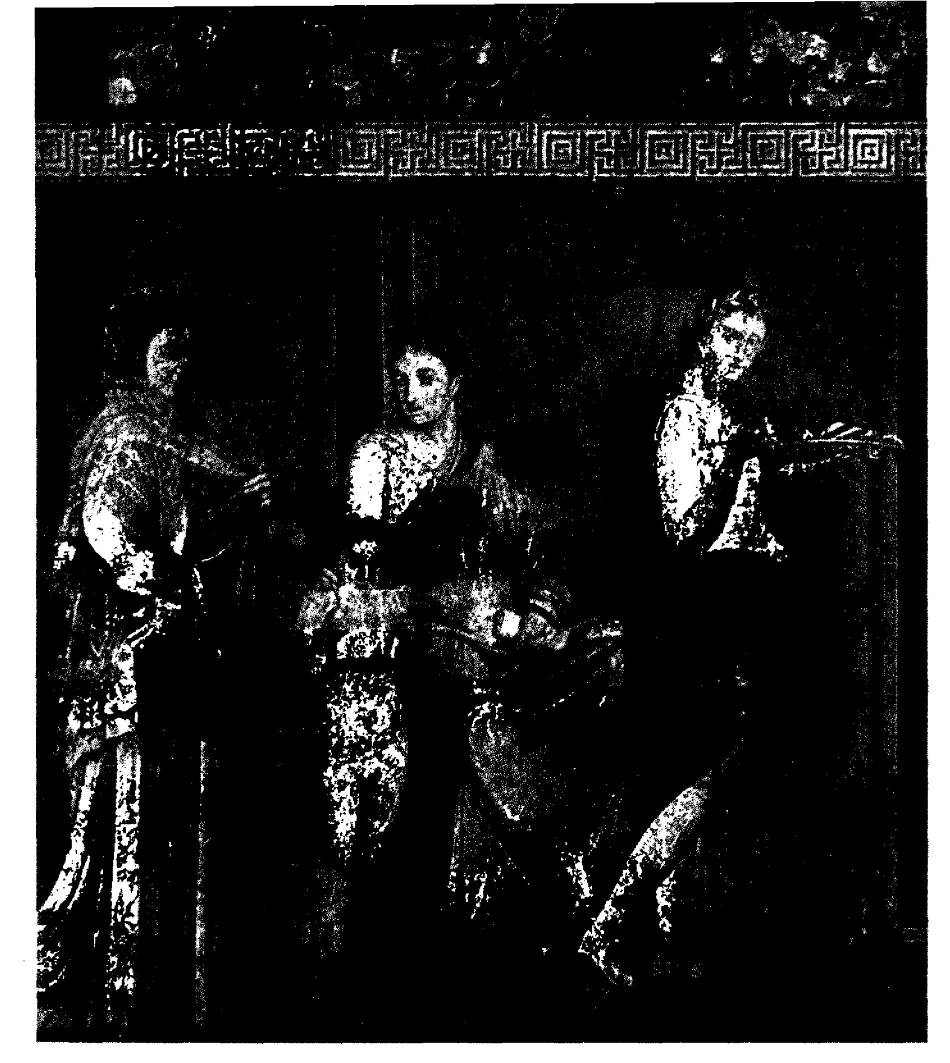
197 - Pompeji, Villa dei Misteri - Einführungsszene in die dionysischen Mysterien





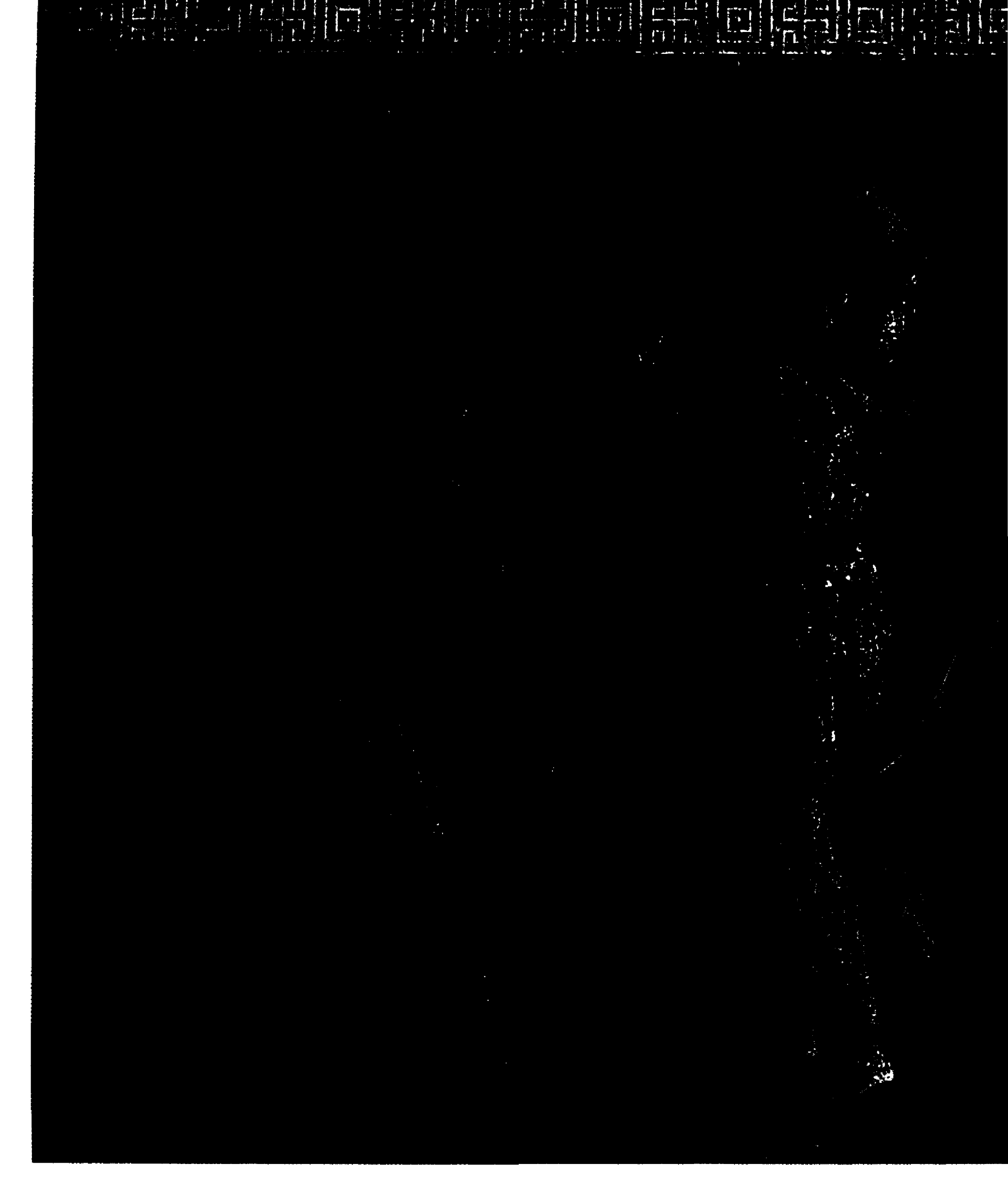
200 - Pompeji, Villa dei Misteri - Die Einweihende

199 - Pompeji, Villa dei Misteri - Die erschrockene Frau



201 - Pompeji, Villa dei Misteri - Lesung des Rituals

Kultvorgang eingeschoben ist, oder die Frau, die sich zur Flucht wendet und ihren Schleier mit geziertem Schwung emporflattern läßt, oder die beinah nackte Tänzerin, die die Klapper schlägt. Das feine und ausdrucksvolle Bildnis der Herrin des Hauses, die sitzend die Kulthandlung leitet, kontrastiert mit der plump konventionellen Gestalt der Matrone, die den Reigen eröffnet. Auch wären Unstimmigkeiten innerhalb ein und derselben Gruppe und sogar derselben Figur zu verzeichnen: so hebt sich der wunderschöne nackte Körper der Tänzerin ab vom unglaubwürdigen Gewand, das die fast unförmige Gestalt ihrer Begleiterin einhüllt. Es läßt sich denken, wie viele Vorbilder Pate gestanden haben bei diesem letzten Originalwerk der hellenistischen Kunst auf italischem Boden, das schon nicht mehr wirklich griechisch und noch nicht wahrhaft römisch ist.



202 - Pompeji, Villa dei Misteri - Gruppen der Gegeißelten und der Bacchantin

Das Schweigen der Quellen über Staffeleigemälde heroischen oder mythischen Inhalts in der letzten Phase des Hellenismus ist vielleicht bezeichnend. Nach dem Überfluß an Genrebildern, Landschaften und Stilleben zu urteilen, ist zu vermuten, daß die Mehrzahl der damaligen Künstler sich vorwiegend diesen Gattungen gewidmet hat. Im übrigen ist von Malern jener Zeit kein einziger großer Name überliefert, einer Zeit, in der die Ptolemaier in Alexandria und die Attaliden in Pergamon um Goldeswert Sammlungen alter Meister anlegten.





204 - Pompeji, Casa del Citarista - Nach Timomachos von Byzanz(?) - Iphigeneia mit ihren Begleiterinnen - Neapel

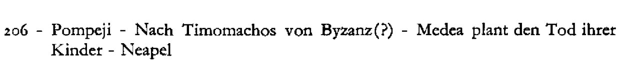
Erst am äußersten Ende der hellenistischen Periode, um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr., leuchtet die griechische Staffeleimalerei zum letztenmal auf und findet vorübergehend zu den großen Themen der Vergangenheit zurück. In Wirklichkeit drängt sich alles in einem einzigen Namen zusammen, dem des Timomachos von Byzanz, zu Lebzeiten schon so berühmt, daß Caesar seine Werke nur zu ungeheuren Preisen zu kaufen vermochte. Emphatisch schrieb Plinius über ihn, «er habe der Malkunst ihre antike Würde zurückerstattet».

Zum Teil vielleicht läßt sich die Manier des Timomachos aus kampanischen Repliken erschließen, die wohl zu zwei seiner berühmtesten Werke in Bezug stehen dürften, der ‹Iphige-

203 - Pompeji, Casa del Citarista - Nach Timomachos von Byzanz(?) - Orest und Pylades gefesselt - Neapel







206 - Pompeji - Nach Timomachos von Byzanz(?) - Medea plant den Tod ihrer Kinder - Neapel



207 - Herculaneum - Nach Timomachos von Byzanz(?) - Medea - Neapel

neia auf Tauris› und der ‹Medea›. Zwei fragmentarische Fresken in Pompeji, die sich nahezu ergänzen, vermitteln eine Vorstellung von der Szene, in der Iphigeneia, herabsteigend vom Tempel in Tauris, dessen Priesterin sie geworden war, ihren – gemeinsam mit seinem Freund Pylades – gefesselten Bruder Orestes wiederfindet. Die Gruppe mit Orestes und Pylades ist eine prachtvolle plastische Malerei, die ebensosehr durch die edle Linienführung besticht – auch die Zeichnung der links von der Gruppe abgebildeten Wache ist bemerkenswert – wie durch die meisterhafte Behandlung der Lichteinwirkung auf die muskulösen, schimmernden Körper. Hinzu kommt ein Ausdruck der Unruhe und des Kummers in den Gesichtern, dem die besonnene Würde und Selbstsicherheit Iphigeneias gegenüberstehen, deren Gestalt eindeutig den Einfluß der klassischen Kunst verrät, obschon Licht- und Farbgebung, wie sie besonders der Himmel aufweist, einer anderen Epoche angehören.

In dieser Hinsicht läßt sich die Iphigeneia durchaus mit gewissen neoklassischen Werken des Maestro chiaro vergleichen, namentlich mit der Gruppe des Pelias mit seinen Töchtern auf einem wohlbekannten pompejanischen Fresko. Alles in allem ist aber auch diese theatralische Komposition ebenso wie die Fresken der Villa dei Misteri gewissermaßen ein eklektisches Werk.

An die den Tod ihrer Kinder planende ‹Medea› erinnert eine sehr mittelmäßige Malerei im Hause der Dioskuren in Pompeji: sie zeigt wiederum eine vom Theater inspirierte Szene, jedoch mit einem weitgeöffneten Hintergrund. Gleichwohl, urteilt man nach den zahlreichen Beschreibungen späterer Autoren, konzentrierte sich alles Interesse auf die Persönlichkeit der Medea, in

205 - Pompeji - Maestro chiaro - Pelias und seine Töchter - Neapel



208 - Pompeji, Haus des Epigramms - Satyr und Mainade - Neapel

der sich der schwere innere Konflikt der Gattin und der Mutter abzeichnete, «zerrissen zwischen Haß und der Liebe zu ihren Kindern» (Antiphilos). Ein Fresko aus Herculaneum, das nur die Gestalt der Medea zeigt, drückt zweifellos sehr viel getreuer die noch stumme Qual der Heroin aus.

Nach Timomachos sollten die großen epischen Themen nur noch preiswerte Repertoireobjekte für die römische Bourgeoisie der anbrechenden Kaiserzeit abgeben. Eine Weile indessen bestehen Methoden und Stil der großen Malerei in Genreszenen fort, wie Satyr und Mainade in einem um 30 v. Chr. datierten Wandgemälde erkennen lassen, das aus dem Hause des Epigramms in Pompeji stammt. Noch deutlicher ausgeprägt vielleicht als im Werk des Timomachos findet sich hier eine Art von Synthese der gesamten hellenistischen Malerei: Gefühl für Raum und Licht, Verbindung der Helldunkel- mit der impressionistischen Technik, Wiedergabe der Körperlichkeit und der Expressivität der Figuren, ein der Natur entliehener Rahmen. Abschließend, und ohne den Analogien Gewalt antun zu wollen, könnte man sagen, daß der Werdegang der griechischen Malerei an der Schwelle des Barock zum Stillstand gekommen sei.

DRITTER TEIL

PLASTIK



Ein neuer Realismus

Vom Beginn des 4. Jahrhunderts an treten in der griechischen Plastik Strömungen zutage, die den fortschreitenden Übergang von der Klassik zum Hellenismus vorbereiten. Es handelt sich dabei weniger um eine kontinuierliche Bewegung als vielmehr um Einzelaktionen und Reaktionen, in denen die Temperamentsunterschiede, die Nachahmungsbestrebungen, die Eigenständigkeit und die Kraft zur Neuschöpfung bei den Künstlern eine Rolle spielen. Ihr Wirken entwickelt sich parallel zu den Bestrebungen der Philosophen und Wissenschaftler, die um Vertiefung der Kenntnis des Menschen bemüht sind. Am Maussolleion von Halikarnassos, um 350, gibt die Aufforderung des Ostens Anlaß zu einer viel unmittelbareren Sicht des Realen und einer gewandelten Deutung der dargestellten Themen. Beim Erwähnen des Reliefschmucks dieses Grabtempels haben wir in dem Band ‹Das klassische Griechenland› die gemeinhin Timotheos und Skopas zugeschriebenen Partien besprochen. Der Stil, trotz der spezifischen Ausdrucksweise jedes der beiden Künstler, zeigt in der Tat den Rhythmus des Klassischen. Dennoch müssen wir zu Beginn unserer Darlegungen zur hellenistischen Bildhauerkunst die dem Klassischen wesensfremden Elemente am gleichen Fries ins rechte Licht rücken, die zweifellos Bryaxis und Leochares zugewiesen werden dürfen. Denn hier offenbart sich mit Macht ein ganz neues Empfinden für Volumen und Bewegung der Figuren im Raum.

Zwar ist es schwierig – verschwiegen sei es nicht –, das Œuvre des Bryaxis zu fassen. Die Reliefs an einer in Athen gefundenen, signierten Basis zeigen uns einen Pferdetypus, der auch auf einigen Platten des Maussolleionfrieses wiederkehrt, besonders auf Platte 1019, einer der belebtesten des Frieses. Hingegen wird man die große Statue, gemeinhin Maussollos genannt, nur mit erheblichem Vorbehalt Bryaxis zuschreiben dürfen. Auch um die Zuweisung der Sarapis-Statue von Alexandria – nach der literarischen Tradition seine vornehmste Schöpfung – ist erst jüngst die Diskussion wieder entfacht worden. Wie auch immer, der majestätisch thronende Sarapis ist besonders wegen des Stils des Kopfes wegweisend: die pyramidenförmige Gestaltung der oberen Gesichtshälfte, die vorspringende Stirn mit der zentralen Wölbung, die dichte Haarpracht mit den Stirnlocken in Entsprechung zum fülligen, in Gruppen von Spirallocken geteilten Bart, alle diese Charakteristiken geben uns das Recht, ihn ebenso mit dem ‹Eubuleus› von Eleusis wie mit dem Asklepios Blacas zu vergleichen. Die nächstliegende Parallele allerdings bietet ein Votivrelief aus Epidauros mit dem sitzenden Heilgott und der neben ihm stehenden Hygieia. So sehen wir uns versucht, hierin einen Niederschlag der von Bryaxis für Megara geschaffenen Kultgruppe zu erblicken. Es hat den Anschein, als sei das Lebenswerk dieses Künstlers karischen Namens, der sich als Athener betrachtete, zwischen dem alten griechischen Mutterland und dem hellenisierten Osten, zwischen der Spätklassik und den Anfängen der neuen Zeit geteilt. Einer der letzten ihm wohl um 300 v. Chr. erteilten Aufträge muß der Apollon Kitharodos zu Daphne in der Nähe von Antiocheia gewesen sein. Die Darstellungen auf Münzen lassen noch etwas von der Erhabenheit des Werks erahnen. Ferner schuf er dem Bericht des Plinius zufolge eine Porträtbüste des Seleukos Nikator. Nach der in Neapel befindlichen Bronzebüste zu urteilen, muß es ein Werk von Rang gewesen sein.

209 - Melos - Bryaxis(?) - Kopf des Asklepios, sogenannter ‹Asklepios Blacas› - London



210 - Athen - Bryaxis - Basis mit der Signatur des Bryaxis. Ausschnitt: Reiter - Athen



211 - Epidauros - Nach Bryaxis - Votivrelief. Ausschnitt: Thronender Asklepios - Athen



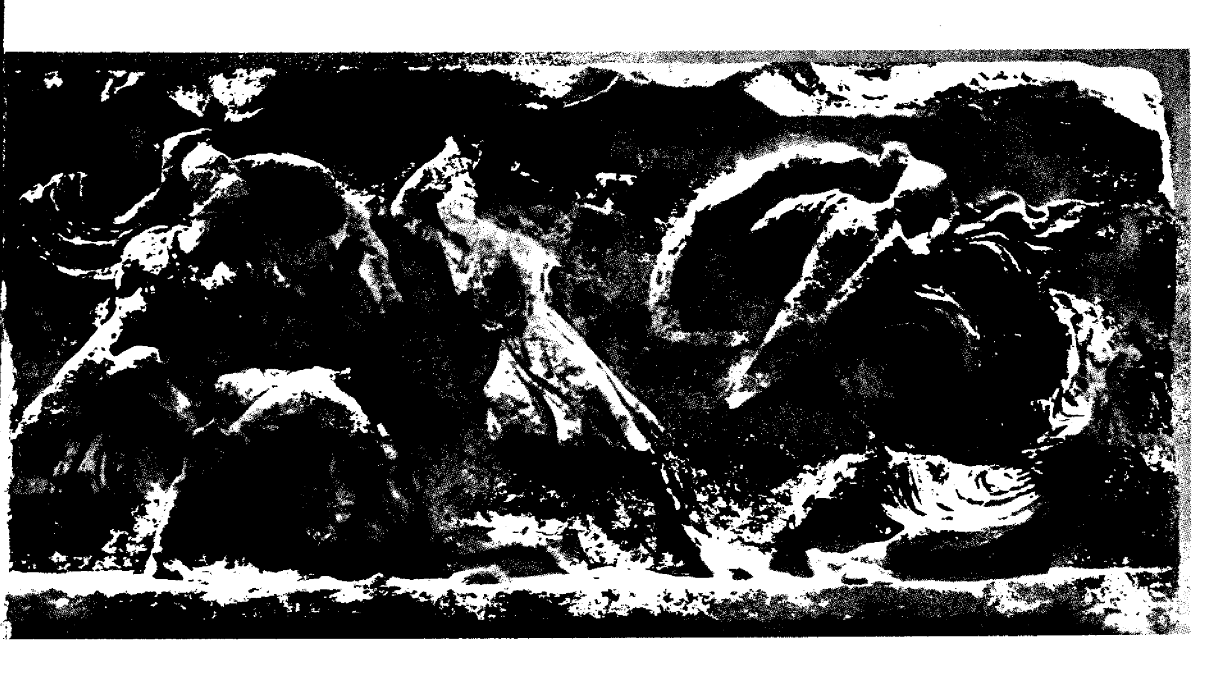
212 - Herculaneum - Bryaxis - Porträt des Seleukos Nikator (antike Kopie) - Neapel

Aber kehren wir zum Maussolleion zurück! Auf den Platten 1020 und 1021 des Frieses mit dem Kampf der Amazonen liefert eine Gruppe von zehn Kämpfern den deutlichsten Nachweis für das bewußte Bestreben, mit klassischer Gestaltungsweise zu brechen. Da schließen sich pyramidenförmige Gruppen zusammen oder streben auseinander, aber der sturmwindhafte Drang, der das Geschehen vorwärtstreibt, überspielt die Schwankungen des Rhythmus. Er beschleunigt

213 - Halikarnassos, Maussolleion - Leochares - Fries der Amazonomachie - London



214 - Tetradrachme des Antiochos IV. Epiphanes. Vorderseite: Kopf Apollons - Paris



die Bewegung, weitet die Schritte, um die betonte Kraft der Gebärden vorwärtszutragen, und der Lufthauch des Handgemenges bläht die Gewänder oder läßt sie flattern. Die beiden charakteristischsten Figuren sind ein griechischer Krieger, dessen überlängter Körper sich bis nahe an die Grenze des Gleichgewichts nach vorn streckt, und die eilende Amazone hinter ihm. Beim Krieger ist es das Mißverhältnis der Körperproportionen, die Kraft der der Harmonie der Kontur übergeordneten akzentuierten Muskeln, das vom Schild verdeckte Gesicht, das Wehen des Helmbuschs, bei der Amazone die Bewegung des Rumpfs, die den Schwung nach links unterbricht, als sie sich brüsk nach rechts zurückwendet und dadurch das Zerteilen der Umhangfalten bewirkt: all diese Züge erweisen einen Wandel im Sehen, in der Wiedergabe und Anlage der Formen, ein Ausgreifen der Bewegung in den Raum, die besonders durch den schräg nach außen gerichteten Schild des Griechen und die divergierende Bewegung des Gewandes der Amazone spürbar werden.

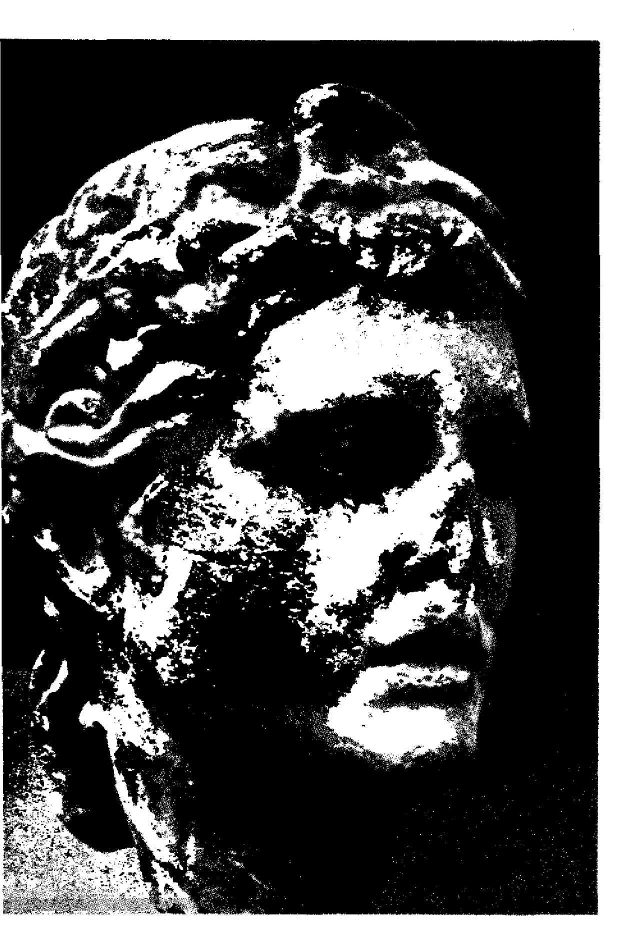
Man kann kaum zweifeln, daß die aufeinanderfolgenden Platten 1020 und 1021 die Handschrift des Leochares tragen. Nach unserer Überlieferung war die Westseite des Maussolleion der Werkstatt des Leochares vorbehalten, und ein gerade hier gefundenes Relieffragment zeigt die Figur eines Wagenlenkers von einem anderen Fries. Eben diese stark geneigte Haltung, die Überlängung der Erscheinung, die wellenartige Bewegung der Falten des langen Gewandes übersetzen die Geschwindigkeit des Rennens in einen dem von uns soeben analysierten höchst verwandten Stil. Das kantige, ganz auf das Geschehen ausgerichtete Gesicht trägt noch dazu bei. Ein herrlicher Apollon-Kopf, gebieterisch und lächelnd zugleich, ebenfalls in den Ruinen des großen Monuments von Halikarnassos entdeckt, gesellt sich ihm wegen der Vollkraft der Form



215 - Eleusis - Büste des ‹Eubuleus› - Athen

216 - Halikarnassos, Maussolleion - Leochares - Fries mit Wagenrennen. Ausschnitt: Wagenlenker - London





217 - Leochares - ‹Apollon Steinhäuser› (antike Kopie) - Basel



218 - Knidos - Leochares - Statue der Demeter - London

und der lebendigen Gestaltung der Haarlocken zu. Man erinnert sich ferner des Porträts des jungen Alexander im Akropolis-Museum (Athen) sowie der Demeter von Knidos im British Museum (London). Die Gleichartigkeit läßt sich nicht nur im Aufbau des Gesichts, sondern auch in den Einzelheiten der Gesichtszüge erfassen. Breit dasitzend, von weiträumiger Kontur, in der Wiedergabe des Profils Wille zur Macht, spürbares Vorspringen der Stirn und des Kinns: die gleichen Merkmale erkennt man beim Apollon von Belvedere, besonders an der nicht überarbeiteten Kopfreplik im Antikenmuseum zu Basel. So zeichnet sich der Stil des Leochares mit seiner Vorliebe für von der Choreographie beeinflußte Haltungen und seiner Meisterschaft im Unterstreichen der Handlung oder des Wesens seiner Figuren durch Gestaltung der Gewänder deutlich ab.

In einer Karriere, bei der die Mitarbeit an der Gruppe der von Krateros für das Heiligtum in Delphi in Auftrag gegebenen Alexander-Jagd die zeitliche Untergrenze (um 320) darstellt, muß die

219 - Athen, Akropolis - Leochares - Jugendporträt Alexanders des Großen - Athen





220 - Halikarnassos, Maussolleion - Leochares (?) - Kopf Apollons - London

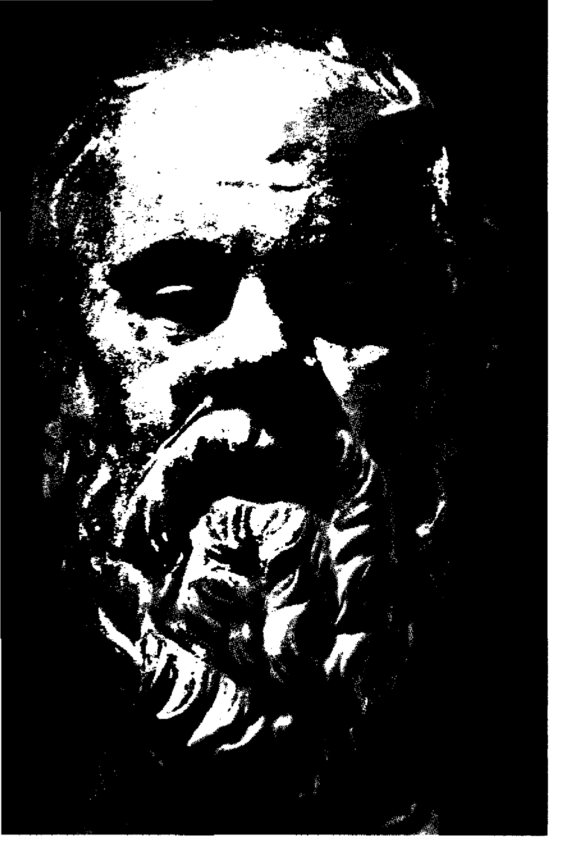
Gestalt des Zeus mit dem Blitz, deren Berühmtheit Plinius bezeugt, das Meisterwerk des Beginns gewesen sein. Die Wiedergabe des Zeus-Kopfes auf einem Stater der arkadischen Liga aus den Jahren 370 bis 362 ist davon beeinflußt, und eine Bronzestatuette des Cabinet des Médailles, Paris, überliefert die Formen des Originals einer vielfach nachgeahmten Schöpfung. Die Ponderation bleibt dem polykletischen Chiasmus treu, aber das zur rechten Schulter gewandte Gesicht dirigiert die Gebärde des Arms und die leichte Drehung des Rumpfs; der linke Fuß ist zurückgesetzt und leicht angehoben. Die Komposition befreit sich vom abstrakten Rhythmus der Bildhauerei des 5. Jahrhunderts, sie spiegelt das Vorhandensein einer echten Räumlichkeit vor. Im Œuvre des



221 - Nach Leochares - Statuette des Zeus - Paris

Leochares ist sie Vorläufer der schlankeren, elastischeren Apollon-Gestalt, die von der Darstellung künftiger zum Erfassen begonnener Handlung übergeht. Im Rahmen der künstlerischen Erneuerung im 4. Jahrhundert hilft sie uns, den Anteil des genialeren und fruchtbareren, daneben aber auch in der plastischen Wiedergabe lebendiger Beweglichkeit kühneren Lysipp besser einzuschätzen.

Die Bemühungen gehen Hand in Hand mit psychologischen Absichten in diesem Zeitraum, da die Künstler die Vorurteile gegenüber der wahrheitsgetreuen Wiedergabe des menschlichen Antlitzes beseitigen. Der Zug zum Realismus, für den es in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts



222 - Rom - Lysipp - Porträt des Sokrates (antike Kopie) - Rom



223 - Silanion - Porträt Platons (antike Kopie) - Privatsammlung

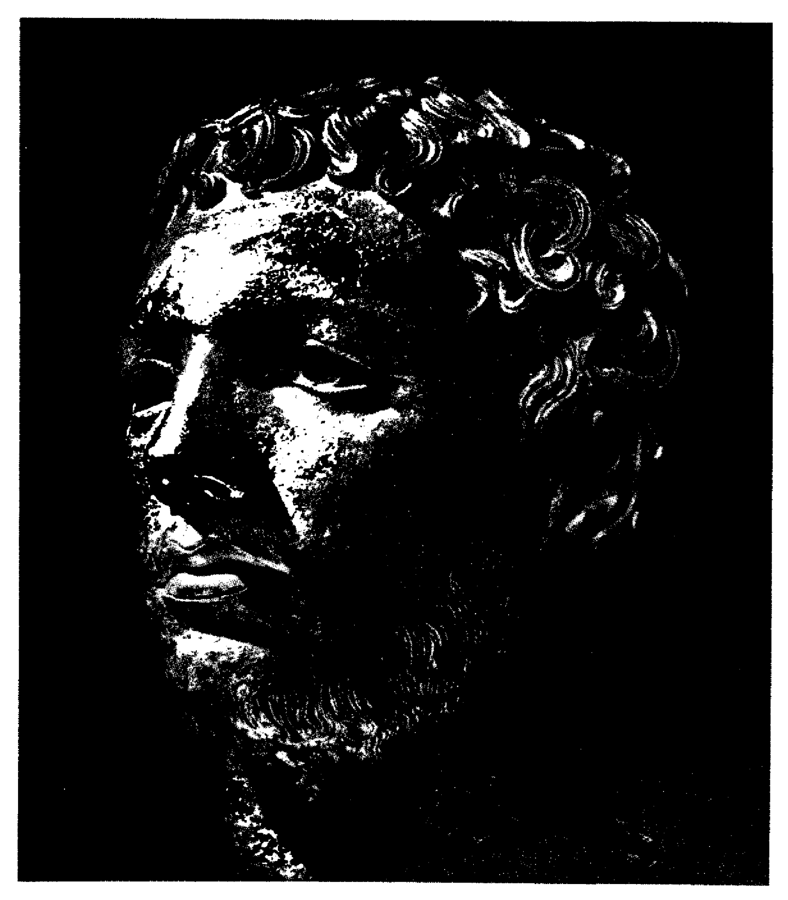
etliche Ansätze gibt, war von der Forderung nach Ebenmaß und Harmonie, der Basis der Lehre vom Klassischen in reinster Ausbildung, zurückgehalten worden. Er lebt nun im Laufe des 4. Jahrhunderts wieder auf und läßt die Porträtkunst einen erstaunlichen Aufschwung nehmen. Die Rolle des die entschwundenen Heroen beschwörenden Theaters, die Bedeutung der Philosophie, die den göttlichen Adel des Denkens in der silenshaften Häßlichkeit eines Sokrates darlegt, sind ohne Zweifel dabei nicht minder wichtig als das Interesse der Griechen für fremde oder exotische Gestalten, um eine Erklärung für den zunehmenden Verzicht auf idealisierende Abstraktion sowie zugleich für die Übernahme gewisser physiognomischer Details und für den Ausdruck persönlicher Individualität zu bieten.

Betrachten wir den in Olympia gefundenen Bronzekopf, der sich mit gutem Grund als Originalwerk des Bildhauers Silanion aus den Jahren um 335 bezeichnen läßt. Er ist ein um so eindrucksvollerer Zeuge des neuen Realismus, als er mit unverhüllter Schonungslosigkeit einen siegreichen Faustkämpfer darstellt, der gekennzeichnet ist von der Ausübung seiner speziellen Sportart. Man findet hinter diesen wohl noch mehr den Typus als das Individuum kennzeichnenden Einzelheiten eine dem Platon-Porträt ähnliche Struktur, das derselbe Künstler etwa dreißig Jahre früher schuf. Hier nun aber ist der Fortschritt auf den Wahrheitsgehalt der Erscheinung hin in den Einzelheiten des Entwurfs vollendet. Man möge außerdem das Idealbildnis der



224 - Olympia - Silanion - Kopf des Faustkämpfers Satyros - Athen





226 - Kyrene - Porträt eines libyschen Häuptlings - London

Dichterin Sappho, von Silanion um 350 geschaffen, heranziehen, von dem eine Bronzebüste im Nationalmuseum in Neapel vielleicht eine Vorstellung vermitteln kann, sowie das bronzene Bildnis eines libyschen Häuptlings aus Kyrene im British Museum, London, ein anonymes, späteres Werk, aber beispielhaft für die Einfühlungsgabe der Griechen gegenüber den fremdländischen Menschen. Schließlich vergegenwärtige man sich den Unterschied zwischen dem Idealbildnis des Euripides und dem lebenswahren Porträt des Aristoteles, die doch beide der gleichen Sphäre verhaftet und nahezu gleichzeitig entstanden sind: man wird dann leicht feststellen, inwiefern realistische Details, wirklichkeitsgetreue Körperbiegungen, die die Regelmäßigkeit eines vorgefaßten Entwurfs zerbrechen, eine Bereicherung darstellen. Der Ruhm Alexanders des Großen in der griechischen Welt hat sich in eben den Jahren entfaltet, in denen das Interesse der Künstler wie das des Publikums darauf gerichtet war, lebensnahe Porträts der bekannten Zeitgenossen entstehen zu sehen.

225 - Herculaneum - Silanion - Sappho (antike Kopie) - Neapel

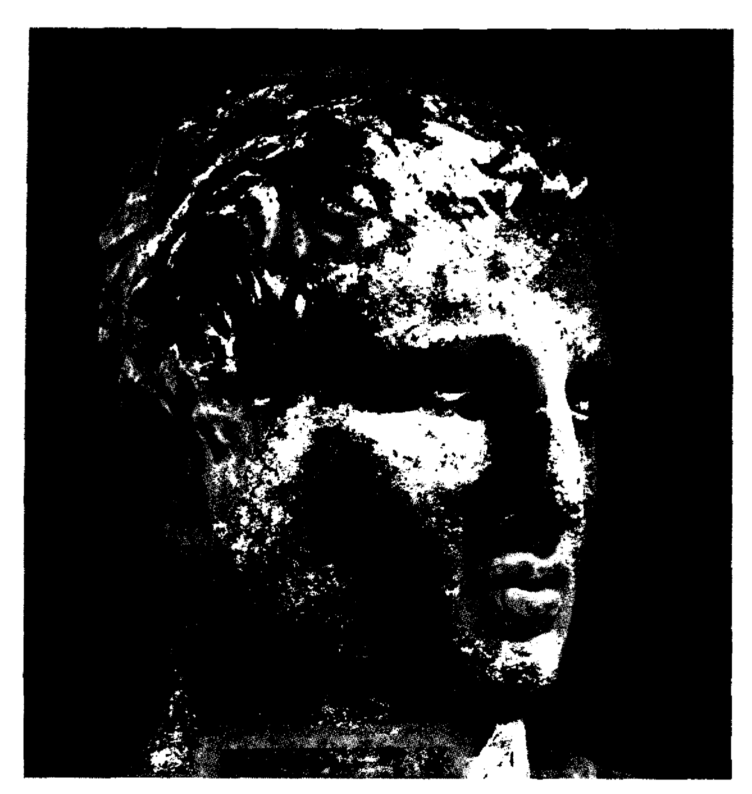
Ob es sich nun um die Neuschöpfung des statuarischen Rhythmus oder um die Entwicklung der verschiedenen Aspekte des Porträts handelt, das Schaffen des Lysipp ist dabei, vor allem in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts, von besonderer Wichtigkeit gewesen. Darum haben wir die Beschäftigung mit diesem Künstler bis jetzt aufgespart.

Das Œuvre des Lysipp ist ganz der argivischen Tradition verhaftet. Die Bewunderung des Bildhauers für den ‹Kanon› des Polyklet, seine Vorliebe für athletische Typen, bezeugt in zahlreichen Statuen des Herakles und von Siegern in Wettkämpfen, beweisen uns das. Aber Lysipp, gleich Michelangelo oder Tintoretto, gehört zu einer Gruppe von Künstlern, die als Meister, nicht als Schüler geboren wurden. Ohne Zweifel war er noch nicht dreißig Jahre alt, als er zwischen 370 und 360 den Auftrag für die Statue des Pelopidas erhielt, den berühmtesten Feldherrn seiner Zeit. Über seine ersten Arbeiten, bis etwa zur Mitte des 4. Jahrhunderts hin, wissen wir kaum mehr als durch literarische oder epigraphische Erwähnungen. Hingegen erfassen wir den wahren Lysipp in der Zeit seiner Meisterschaft, da er die exakt beobachteten Eindrücke der Wirklichkeit jenem Maßverhältnis, das Plinius mit dem griechischen Wort ‹Symmetria› bezeichnet, und neuen, aus seinen eigenen Berechnungen resultierenden Rhythmen unterordnet. Zunächst erheischt eine große Bronzestatue des British Museum, eine römische Kopie in verkleinertem Maßstab, die aber deutlich eine Darstellung des bärtigen Herakles widerspiegelt, unsere Aufmerksamkeit. Ein Vergleich der Haltung und des Aufbaus dieser Figur mit denen des Diskophoren des Naukydes zum Beispiel macht unmittelbar die fruchtbare Selbständigkeit der lysippischen Konzeption spürbar. Der Diskophor wird im Moment einer unterbrochenen Bewegung dargestellt: der Herakles hingegen vermittelt uns von vornherein das Gefühl, fest in den Raum, den er einnimmt, einbezogen zu sein. Nicht die Unbeweglichkeit läßt ihn diese Sicherheit ausstrahlen: es ist das Leben, das in seinen Gliedern pulsiert und sie auf verschiedene Punkte im Raum hin ausrichtet, es sind die schrägen und divergierenden Haltungen von Kopf, rechtem Arm und Bein, die die Tiefe des Raums hervorrufen und dem Körper spürbar Volumen verleihen. Andererseits ist der Kopf zurückgewandt, und in seiner ganzen Gestalt, sei es von vorn oder vom Rücken her, bietet sich eine harmonisch gegliederte Körperstruktur dar. Die Beziehung zu polykletischen Vorbildern ist sichtbar, aber die Proportionen sind verschieden. Die schmalere Taille gibt der Breite der Schultern Gewicht, das Muskelspiel ist viel geschmeidiger und lebhafter, ohne die Klarheit der Kontur zu verwischen. Die weniger betonte Hüftbiegung kündigt den Haltungswechsel oder das Bevorstehen einer Handlung an. Auch der junge Herakles, eine Bronzestatuette im Louvre, der in der linken Hand die Hesperidenäpfel hält, ist ein gutes Beispiel. Mit einer ausgeglicheneren Haltung, als sie der bärtige Herakles in London zeigt, verkörpert er vielmehr geballte Kraft, die in Ungeduld zu neuen Aufgaben drängt.

In der berühmten Statue des Agias in Delphi bezeugt sich die Meisterschaft des Bildhauers in unvergleichlicher Form. Um die unbezwingbare Kraft des vielfach siegreichen Pankratiasten deutlich zu machen, hat Lysipp das Versetzen des Spielbeins, die Neigung des Rumpfs, das Ausbreiten der Arme, die Bewegung des Kopfes, das Runzeln der Augenbrauen auf ein Minimum reduziert. Aber die Bewegungen wie auch die knappe Behandlung der Muskulatur sind so berechnet, daß sie uns das Gefühl einer Energiekonzentration vermitteln, die bereit ist, jeden Augenblick die unterbrochene Tätigkeit wieder aufzunehmen. Mit der Statue des Agias, die im Auftrag eines thessalischen Fürsten entstand, der in Pharsalos bronzene, später in Delphi marmorne Bildnisse seiner Vorfahren stiftete, haben wir die Mitte des Jahrhunderts überschritten. Nur wenige Jahre später sollte der Künstler sein bekanntestes, zumindest aber das für die kühne Originalität seines Stils charakteristischste Werk, den Apoxyomenos, schaffen.

227 - Bavai - Statuette des bärtigen Herakles - London

228 - Rhodopen - Jugendlicher Herakles mit dem Apfel - Paris

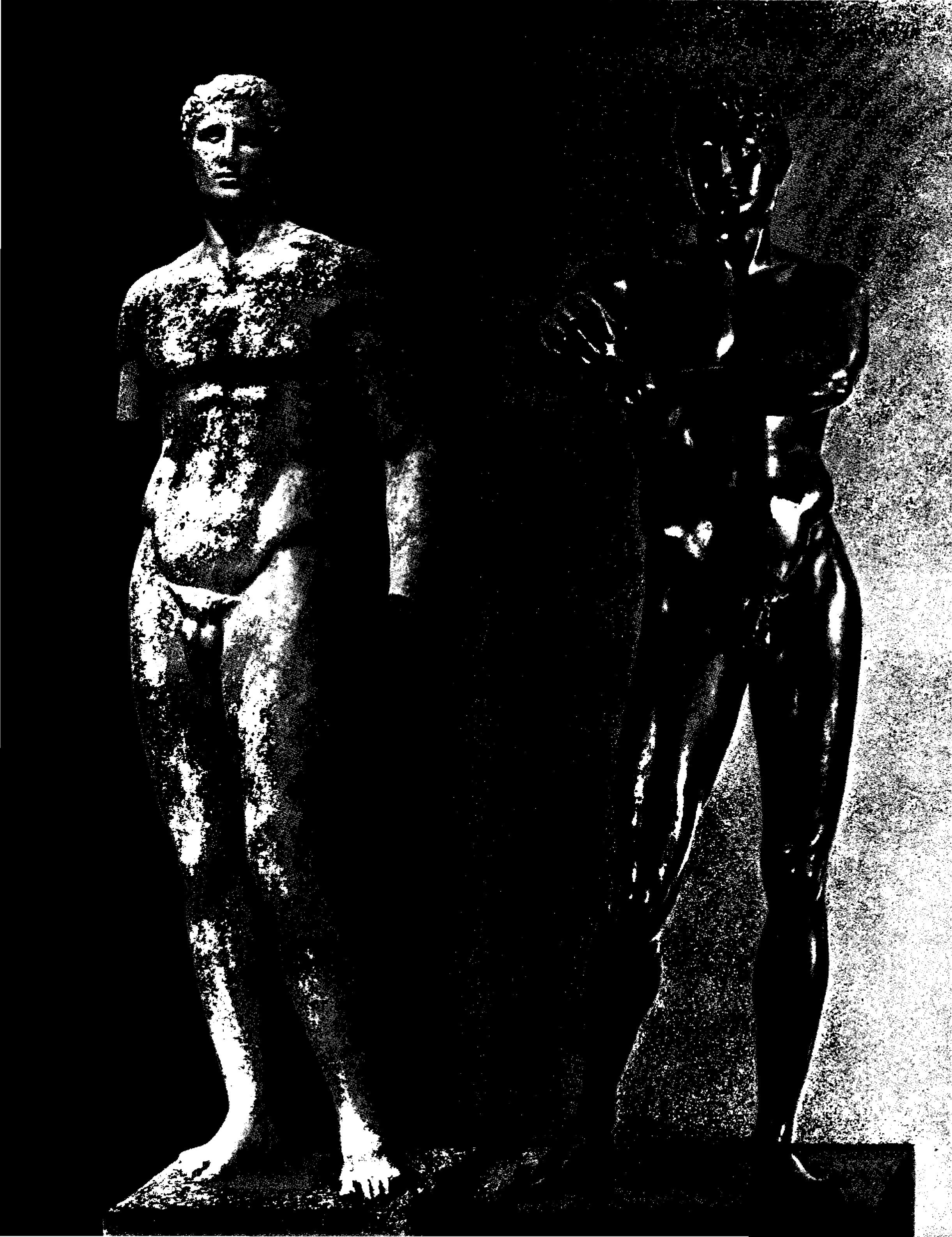


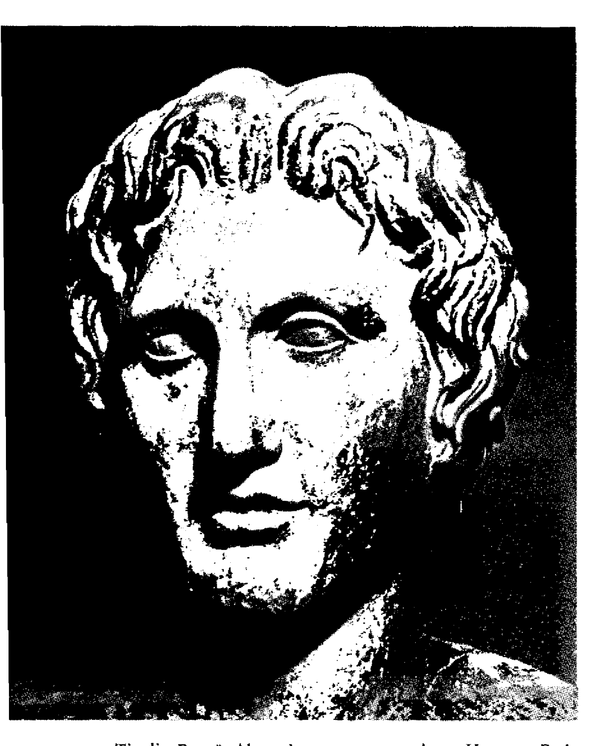
229 - Delphi - Lysipp - Kopf des Agias - Delphi

Seit der archaischen Zeit bietet der nackte männliche Typus, der das bevorzugte Modell der griechischen Skulptur ist, den Rumpf von vorn, ohne irgendein überschneidendes Element, selbst nicht bei Statuen, die eine Bewegung darstellen. Beim Apoxyomenos wird erstmals die Brust in Höhe der Brustwarzen vom linken Arm, der die Strigilis unter dem rechten, vorgestreckten Arm hindurchführt, verdeckt. Man kann die Wirkung dieser Neuerung besser verstehen, wenn man den Apoxyomenos des Lysipp mit der Bronzestatue gleichen Motivs im Kunsthistorischen Museum zu Wien vergleicht. Der unbekannte Meister – vielleicht Daidalos von Sikyon, ein Landsmann und Vorgänger des Lysipp – hat den Athleten in dem Moment dargestellt, da er von seiner linken Hand das Öl, mit dem er sich für die Palaistraübungen eingesalbt hatte, gerade wieder abgeschabt hatte. Zugunsten einer freien Sicht auf den Rumpf hat er begreiflicherweise die Arme gesenkt, auch der Kopf ist geneigt, wobei die Schultern sich krümmen. Im Gegensatz dazu erscheint der Apoxyomenos des Lysipp in gestreckter Haltung mit erhobenem Kopfe. Die Bewegung der nahezu horizontal erhobenen Arme unterstreicht dies und bringt die langen, schlanken Beine zur Geltung, die in tänzerischem Gleiten das Gleichgewicht des Körpers aufs Spiel zu setzen bereit sind. Vor allem in dem Viereck, das die Arme beschreiben, verdeutlicht die Menge an Luft, die der Athlet umfängt, gleichsam auf geometrische Weise die Inbesitznahme des Raums. Und ebenso lädt die Gebärde des ausgestreckten rechten Arms den Betrachter unwiderstehlich ein, sich in Bewegung zu setzen, sich zu nähern und rund um den

230 - Delphi - Lysipp - Statue des Agias - Delphi

231 - Lysipp - Apoxyomenos (Rekonstruktion) - Warschau





232 - Tivoli - Porträt Alexanders, sogenannte ‹Azara-Herme› - Paris



233 - Unterägypten - Statuette Alexanders mit der Lanze - Paris

reglosen Körper herumzugehen, um ihm durch diese Bewegung selbst das Leben zu vermitteln, womit ihn sein Schöpfer bedacht hat.

Der Kopf des Agias und der Kopf des Apoxyomenos, wenn auch unterschiedlich im Gesichtsausdruck – gespannter beim einen, triumphierend beim anderen –, geben Auskunft über ein wesentliches Merkmal des lysippischen Stils: die Konzentration der Gesichtszüge, die Aufschluß über Leben und Charakter geben, auf die Gesichtsmitte. Die kleinen, nahe beieinanderliegenden Augen, in Höhlen unter den Brauenbogen, die Nase mit den winzigen Nasenlöchern, der kleine Mund sind zusammengefaßt in einem schmalen Dreieck, das in das große Oval auf einem muskulösen Hals eingezeichnet ist. Die Vorliebe Lysipps für diese Art physiognomischer Gestaltung – besonders geeignet, einen konzentrierten Ausdruck wiederzugeben – zeigt sich selbst in demjenigen Porträt Alexanders des Großen, das man mit größtmöglicher Sicherheit als solches bezeichnen kann: der Azara-Herme. Sie ist zwar nur ein durch Zeiteinwirkung beeinträchtigtes

Bildnis, und der Marmor kann nicht allen Feinheiten des Bronzeoriginals entsprechen. Der Kopf sitzt allzu gerade auf dem Körper, und aus dem löwenmähnengleichen Haar ist das Leben entschwunden; aber der Aufbau des Gesichts trägt die Handschrift des Meisters dank der kühnen Freiheit, mit der er das Vorbild umgestaltet hat, um es mit neuer Kraft zu beleben.

Eine der letzten Schöpfungen des Lysipp in der von uns zu betrachtenden Reihe muß die Statue Alexanders mit der Lanze gewesen sein, zu der das in der Azara-Herme kopierte Porträt gehörte. Sie wurde ohne Zweifel gegen Ende des kurzen Lebens des großen Eroberers, wenn nicht gar erst nach seinem Tode, zwischen 330 und 320 geschaffen. Eine Bronzestatuette im Louvre, leider stark korrodiert, überliefert uns die wesentlichsten Züge. Auf den ersten Blick erscheint die Haltung schlicht, in Wahrheit jedoch belebt eine außerordentliche Vielfalt von Bewegungen die Glieder und das Muskelspiel. Das strahlende Leben dieses nackten Heroen drückt in bewundernswerter Weise die Inbesitznahme der Welt durch Alexander aus, gemäß dem ihm in einem antiken Epigramm zugeschriebenen Ausspruch: «Mein die Erde; du, Zeus, bescheide dich mit dem Olymp!» Leider erlauben es die Kleinheit der Statuette und die zerstörte Oberfläche der Bronze nicht, hier die minuziöse Exaktheit der Modellierung zu würdigen, die nach der schriftlichen Überlieferung ein Hauptanliegen des Künstlers war. Als Zeugnis für dieses realistische Erfordernis besitzen wir den ruhenden Herakles, auch ‹Hercules Farnese› genannt, dessen Original ohne Zweifel im selben Zeitraum wie der Alexander mit der Lanze geschaffen wurde und das uns durch zahlreiche Repliken bekannt ist. Etliche von ihnen schwelgen in übertrieben ausgeprägter Muskelbildung. Dennoch blieb das Detail in diesem charakteristischen Werk gewahrt und der ‹Symmetrie› der pyramidenförmigen Komposition untergeordnet. Die Achsen entsprechen in idealer Weise dem Verlauf der Arme und Beine, dem Rhythmus der aufeinander abgestimmten und zugleich konträren Kurvaturen von rechts nach links, von vorn nach hinten, gemäß den Neigungen des Kopfes, des Körpers und der Glieder. Man versteht noch viel besser, mit welcher Vielfalt des Ausdrucks Lysipp den Übergang von Ruhe zu Handlung kennzeichnet, wenn man Sitzstatuen wie den ruhenden Hermes oder den Herakles Epitrapezios betrachtet.

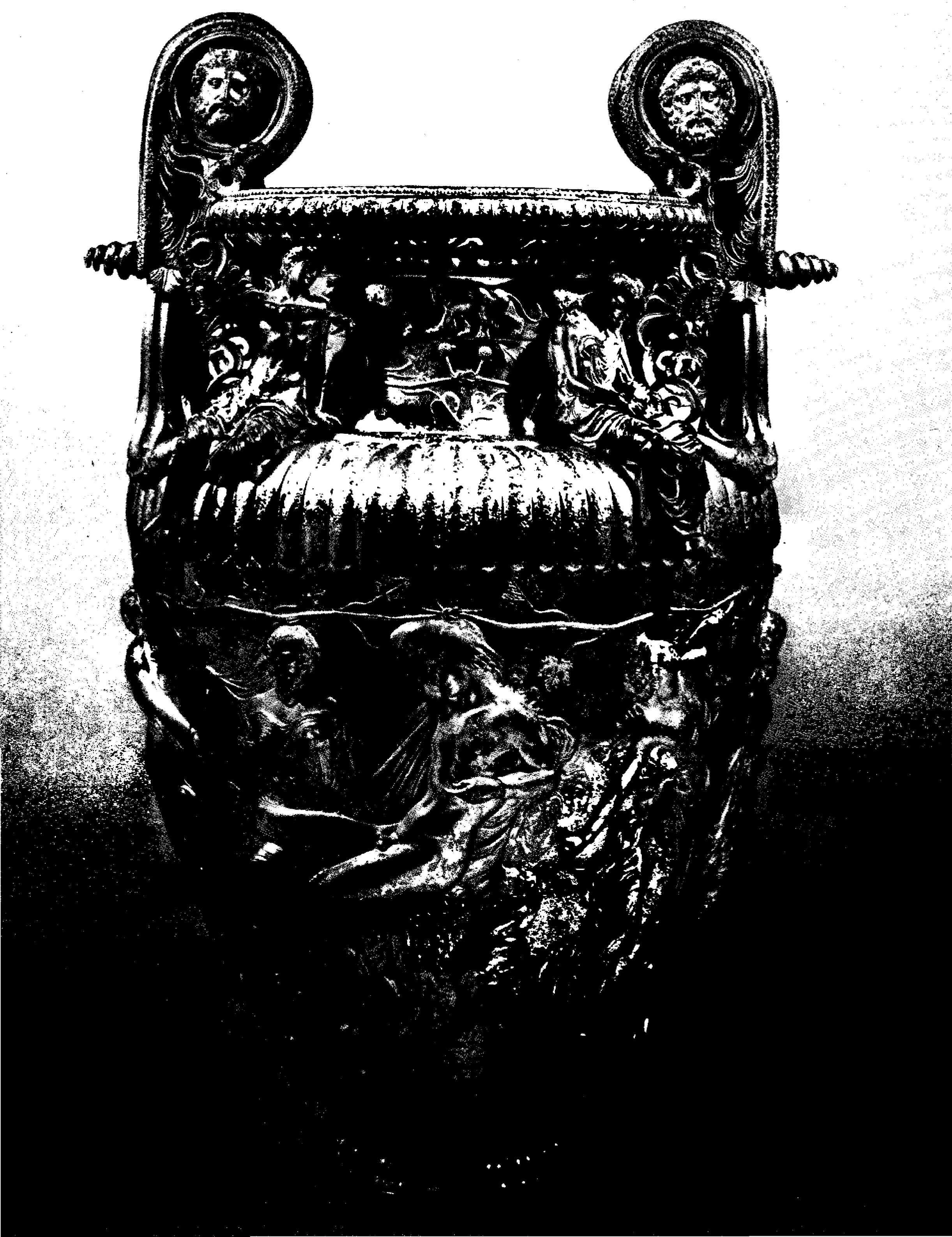
Das Problem der Gewandstatue ist wesentlich einfacher als die Behandlung der nackten, männlichen Gestalt zu bewältigen, insofern als es Lösungen erlaubt, bei denen die Virtuosität ein vertieftes Studium des lebenden Modells ersetzt. Beweis dafür ist die reizende Vielzahl von Tanagrafigürchen. Der Künstler beachtet indessen auch hier zwei Regeln: einmal die Anpassung des Gewandes an die Körperform und zweitens das Bemühen um Stilisierung auf geometrischer Basis, die zugleich den Gliederungen des Körpers und den spezifischen Qualitäten der Gewandung Rechnung trägt. Man erblickt ohne Zweifel in der großen und in der kleinen Herculanerin, von denen so zahlreiche römische Repliken existieren, die Besonderheit lysippischen Stils, angewandt auf den Typus der bekleideten Frau. Die Analyse enthüllt große Genauigkeit im Detail und besonders eine Kombination von geometrischen Figuren wie Trapezen und Dreiecken, deren Linien den Biegungen und Bewegungen des Körpers ganz im Sinne der Kunst Lysipps folgen und sie unterstreichen. Die gleichen Beobachtungen kann man auch an der Gestaltung des Aischines in Neapel machen, deren Interpretation sich erheblich von jener des Sophokles im Lateran unterscheidet; so spürt man zwei rivalisierende Stile. Trotzdem arbeiteten Lysipp und Leochares, wie uns überliefert wird, gemeinsam an der großen Statuengruppe der Alexander-Jagd in Delphi. Für diese Neufassung der mit der großen Malerei wetteifernden Gruppe, einer Fassung, die bald starken Aufschwung nehmen sollte, darf wohl Lysipp als treibende Kraft gelten. Der Überlieferung nach schuf er eine Freiplastik, bei der Alexander von fünfundzwanzig Gefährten aus der Schlacht am Granikos umgeben ist. Einige weitere Zeugnisse bestehen in einer Bronzeserie der Herakles-Taten, die eines Tages vom Epirus nach Rom verschleppt wurde.



234 - Perugia (oder Foligno) - Statuette des ruhenden Herakles - Paris

235 - Herculaneum - Lysipp - Ruhender Hermes (antike Kopie) - Neapel





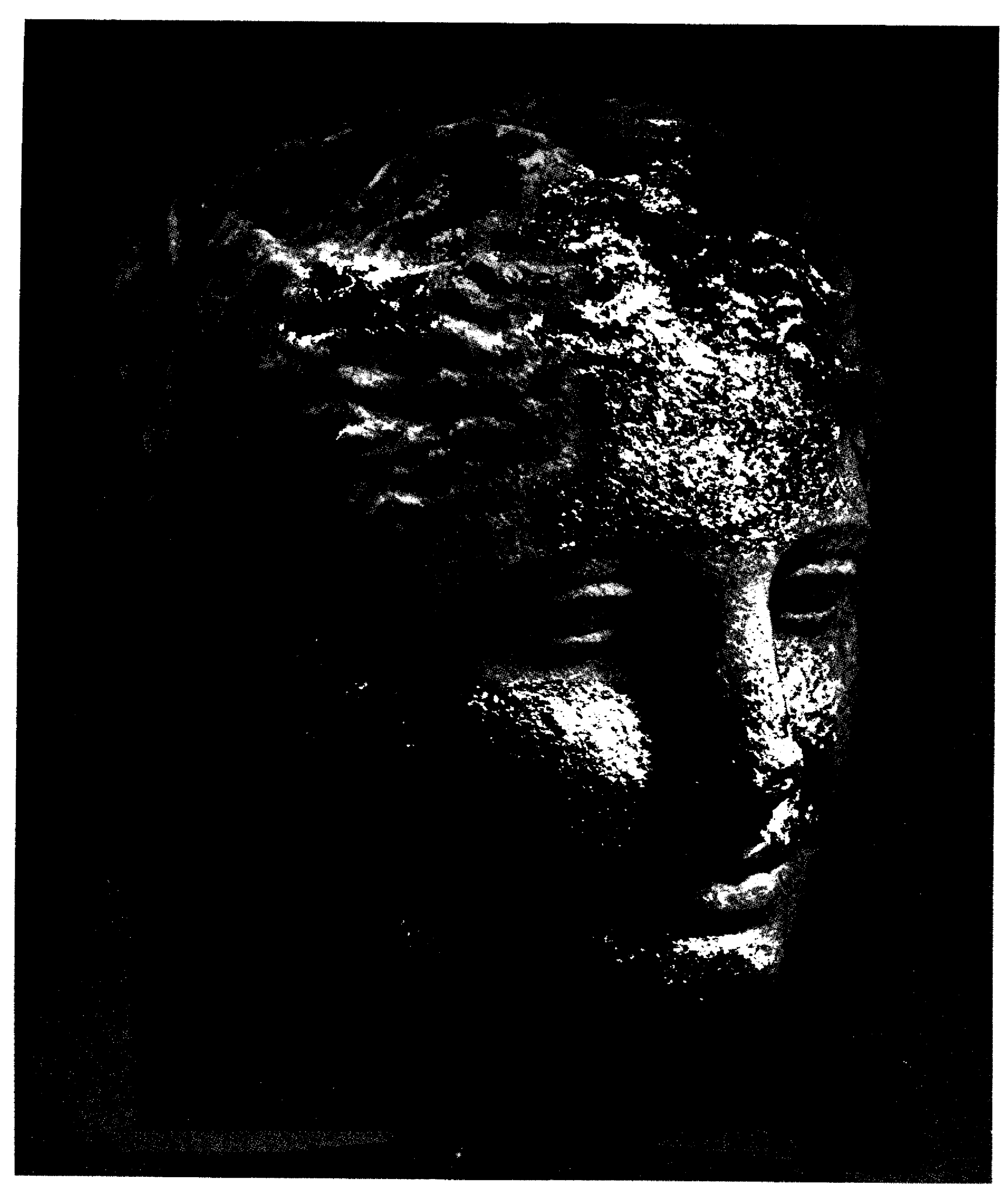


237 - Elis(?) - Klappspiegeldeckel: Herakles und Auge - Athen

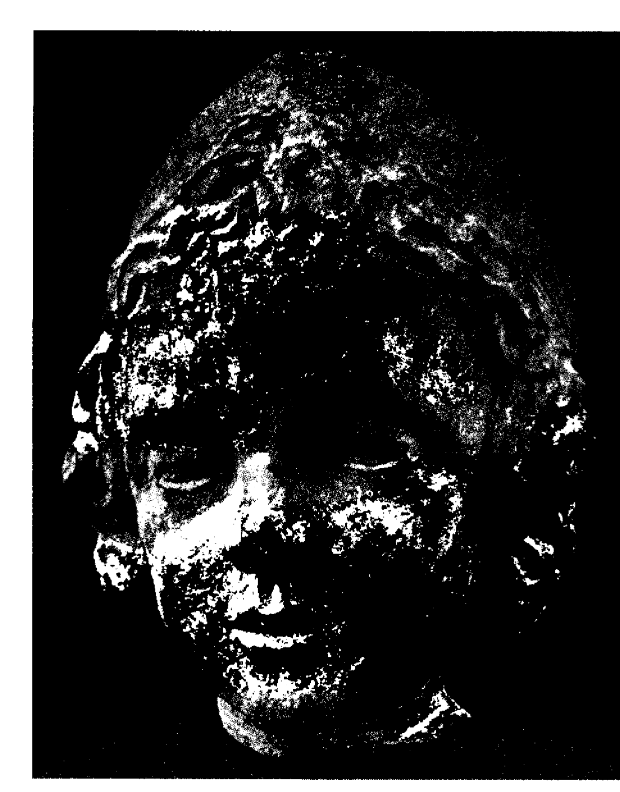
Das Kunsthandwerk in Griechenland und der Hellenismus im Osten

Während des gesamten Hellenismus kann man den fortgesetzten Einfluß des Lysipp ebenso wie den des Praxiteles verfolgen. Aber zunächst hat sowohl der eine wie der andere unmittelbar auf die künstlerische Aktivität im Kunsthandwerk seiner Zeit eingewirkt. Das kann nicht verwundern: in den Ateliers der Koroplasten finden die Stile und Typen der Großplastik ihren Widerhall *en miniature*. Das gilt besonders für die Darstellung der Frau. Klappspiegeldeckel aus Bronze werden mit Kompositionen verziert, die von Metopenskulpturen beeinflußt sind. Votivreliefs atmen den Geist der Bewegung und ausgeprägter Plastizität von Monumentalfriesen. Die Entwicklung auf den Grabstelen erweist sich als noch weit besser geeignet für die Kontamination mit den Meisterwerken: in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts entfaltet sich der architektonisch gestaltete äußere Rahmen immer mehr, und die Figuren lösen sich nach und nach vom Grund; das Relief wird zur Freiplastik. Die Bescheidenheit der Klassik beginnt zu schwinden in einer Zeit, da die Bindungen bürgerlicher Ordnung sich lockern, und die Vorliebe für das Theater spiegelt sich in einer Bildwelt wider, die ihre Sujets der Wirklichkeit entnimmt. Auf etlichen Stelen wirkt der theatralische Realismus geschraubt oder lächerlich. Andere Monumente hingegen lassen ihre Herkunft von Vorbildern der Großplastik in einer Weise erkennen, die keinen Anlaß zum Vorwurf gegenüber dem Kopisten bietet. Vor der Stele aus Rhamnus denkt man an Leochares und Praxiteles. Auf der Stele vom Ilissos ruft der von seinem alten Vater betrachtete,

236 - Derveni - Krater mit reliefierten Figuren - Thessalonike



238 - Tegea - Kopf der ‹Hygieia› - Athen



240 - Heiligtum der Artemis Brauronia - Kopf der kleinen blinden ‹Bärin› - Brauron

239 - Heiligtum der Artemis Brauronia - Kleine ‹Bärin› - Brauron



241 - Vonitsa - Klappspiegeldeckel: Begegnung zwischen Aineas und Helena - Paris

242 - Piräus - Votivrelief für Bendis - London

243 - Athen - Stele vom Ilissos - Athen





244 - Tarent(?) - Grabrelief: Frau und junger Mann stehend vor einem Altar - New York

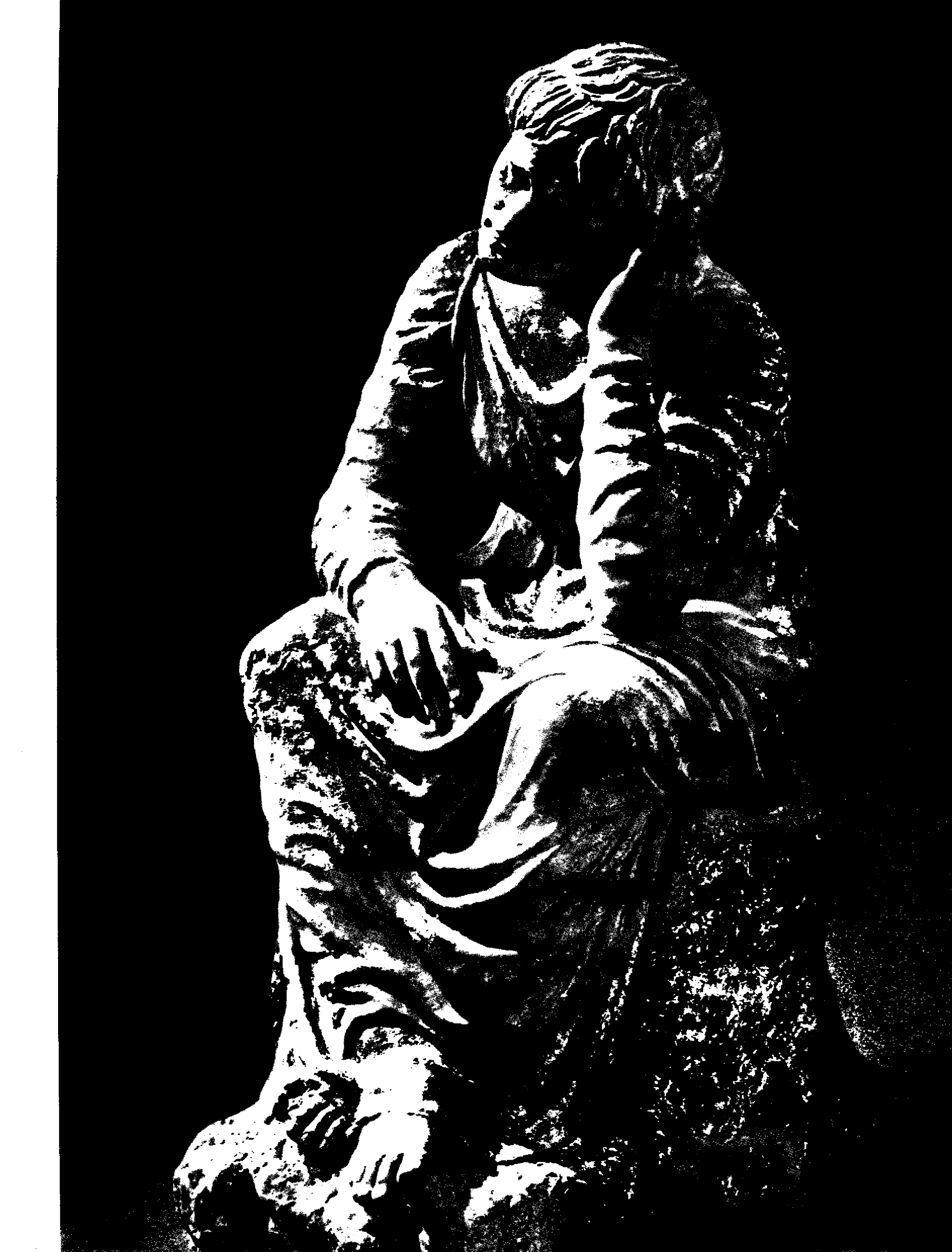
245 - Athen - Grabstele der Eukoline - Athen





246 - Kyrene - Halbverschleierter weiblicher Kopf von einer Grabbüste - Kyrene

247 - Menidi (Acharnai) - Grabstatue: Sitzende Frau - Berlin



248 - Sidon - Alexander-Sarkophag: Löwen- und Hirschjagd - Istanbul

249 - Sidon - Alexander-Sarkophag: Schlacht der Griechen gegen die Perser - Istanbul





junge heroisierte Verstorbene mit dem in die Weite schweifenden Blick Erinnerungen an Lysipp und Skopas wach.

Im übrigen ist in Attika bis zum Gesetz des Demetrios von Phaleron, mit dem der Luxus der Grabskulpturen untersagt wurde, das Bestreben, persönliche Züge des Verstorbenen wiederzugeben, nur selten spürbar. In Sidon stellt der sogenannte ‹Alexander-Sarkophag› einen Sonderfall dar. Er ist es wert, daß wir uns mit ihm näher befassen.

Die große Jagddarstellung aus Marmor im Museum von Istanbul, an der die das Relief belebenden Farben noch so hervorragend erhalten sind, verdankt ihren Namen allein der Wiedergabe des berittenen Eroberers in der großen Schlachtenszene, die eine der Langseiten ziert. Der alte Haudegen mit dem makedonischen Helm, der am anderen Ende dieser Langseite das Alexander zugewandte Gegenstück darstellt, ist Antigonos Monophthalmos (der Einäugige). Dessen Sohn Demetrios Poliorketes steht auf der zweiten Langseite im Begriff, einem von einem Löwen angefallenen Perserkönig zu Hilfe zu eilen. Die Szenen haben eher noch symbolischen als historischen Charakter, und die Verherrlichung der königlichen Kämpfer erfolgt mehr im Sinne dynastischer Propaganda. Nach ihrem Sieg über Ptolemaios I. im Jahre 306 bei Salamis auf Cypern waren Antigonos und Demetrios die ersten, die für sich das Alexander-Erbe in Anspruch nahmen und sich die Königsbinde anlegten. So waren sie auch Herren von Sidon. Der Sarkophag, ohne Zweifel für Abdalonymos bestimmt, den letzten Stadtkönig persischen Geblüts, als dessen Nachfolger Demetrios 304 den Griechen Philokles einsetzte, verherrlicht zugleich den Triumph der Makedonen im Kriege und die Versöhnung der Griechen und Perser, gemäß dem Willen des Eroberers: in der Jagdszene nimmt der König von Sidon den Ehrenplatz ein, aber er überläßt die Hauptrolle seinem Oberherrn Demetrios. Eine andere Sache ist es, daß die Verschmelzung der beiden Völker kaum das Stadium der Planungen und ersten Versuche überschritten hat. Mit Ausnahme des Motivs der Traufröhrenschnäbel am Deckel, die dem iranischen Repertoire entstammen, ist der Stil des Sarkophags durchaus griechisch, und der Architekturschmuck steht in der ionischen Tradition. Was die Reliefs anbetrifft, so sind sie in gleicher Weise der Vergangenheit und der Zukunft zugewandt: in der Jagdszene sind sie akademisch angehaucht von klassischen Vorbildern, während eine neue Ästhetik und eine neue Schau der Wirklichkeit in der Kampfszene herrschen, in der sich das lebhafte Getümmel durch Verdichtung und Tiefenstaffelung der Komposition und durch die Kühnheit der Stellungen und Gesten noch steigert. Der Einfluß der Historienmalerei, für den das Mosaik mit der Alexander-Schlacht uns ein Beispiel bietet, genügt zur Erklärung dieser neuen Gestaltungsweise nicht. Wir bemerken eine tiefgehende Veränderung der Geisteshaltung; das Bild einer neuen Welt wird deutlich, einer monarchischen Gesellschaft, in der die Person des Königs als Soter sich mit göttlichem Glanz umgibt. Das Zeitalter des Hellenismus ist angebrochen. Die Wende vom 4. zum 3. Jahrhundert, der Wechsel des politischen Regimes, die Rivalitäten unter den Nachfolgern Alexanders, die unermeßliche Ausbreitung hellenischer Wesensart und die daraus entstehende Zerstreuung der schöpferischen Kräfte verändern, so kann man wohl sagen, den Verlauf der griechischen Kunst. Keinerlei Abkehr von der eigenen Linie, gewiß, aber ein Überhandnehmen von Kontaminationen und Wechselwirkungen, zuweilen auch von Rückwendungen zum Vergangenen und von Versuchen im Sog der kraftvollen Strömung, die das Wirken Lysipps ausgelöst hatte.

Die Aktivität der Bildhauer, die zwar an ihren alten Zentren beachtlich bleibt, ist doch gezwungen, neuen Anforderungen zu genügen. Zu dem Beispiel am ‹Alexander-Sarkophag› für das Relief kommt als Entsprechung die Tyche aus Antiocheia für die Rundplastik. Diese Statue, Auftrag des Seleukos Nikator an Eutychides, Schüler des Lysipp, zum Zeitpunkt der Gründung der Stadt Antiocheia, der Hauptstadt des Königreichs Syrien, im Jahre 300, sollte Sinnbild der der Königsresidenz verheißenen Bestimmung sein. Die zugleich allegorische und lebensnahe Komposition, derart beladen mit starker historischer und religiöser Sinngebung, können wir nur

250 - Sidon - Alexander-Sarkophag: Löwenjagd. Ausschnitt: Demetrios Poliorketes - Istanbul

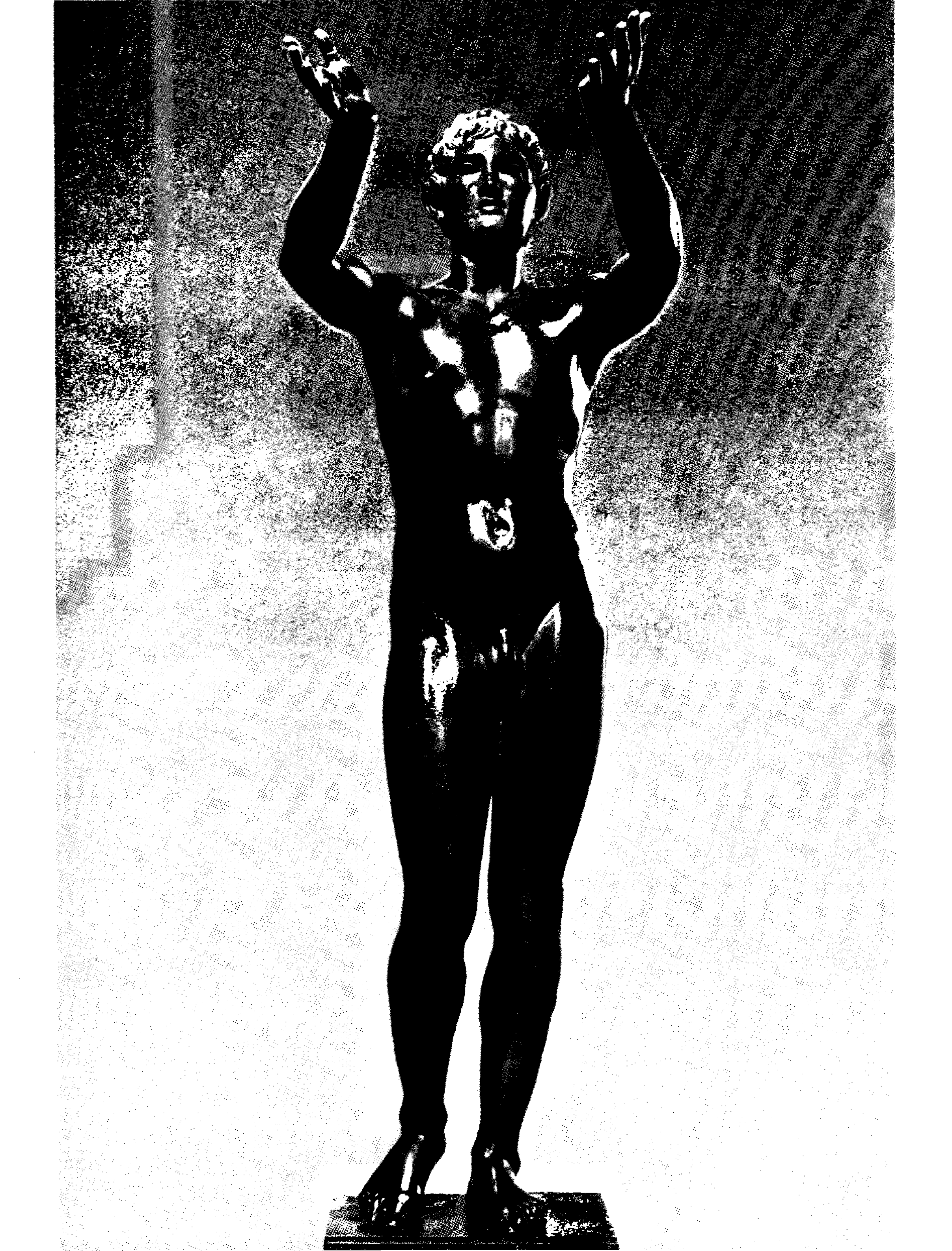


251 - Tortosa - Statuette nach der Tyche von Antiocheia des Eutychides von Sikyon - Paris

252 - Verria - Statuette einer Badenden - München

nach Repliken kleinen Formats beurteilen, obgleich das Original sicher Kolossalmaße besaß; aber die Statuetten genügen, um die Absicht des Eutychides begreifbar zu machen. Es ging ihm darum, zugleich die Unbeständigkeit der Fortuna und ihre Bindung an die neue Stadt deutlich werden zu lassen: so hat er sie auf einem Felsen sitzend, in reicher Gewandung und geschmückt mit einer Mauerkrone dargestellt, wie sie einen Fuß auf die Schulter eines jungen, nackten Mannes setzt, der als Halbfigur in der Haltung eines Schwimmers den Fluß Orontes verkörpert. Was dieser Zwei-Figuren-Gruppe den ihr eigentümlichen Stil verleiht ist die Art, in der sich die Vielfalt der Aspekte entwickelt und wie sich die Bewegungen des Körpers und der Fall der Gewandung ergänzen oder einander entgegenstellen. Die Dreheffekte und die divergierenden Linien strahlen in den Raum aus; das Gewand ist wie ein orientalischer Stoff behandelt mit einer etwas steifen Plissierung, deren Falten sich bald zusammenziehen, bald fächerförmig öffnen und beinahe auf den Rumpf des Schwimmers zu Füßen der Gottheit niederrieseln. In dieser bewundernswerten Konzeption folgte Eutychides dem Beispiel Lysipps.

253 - Mantua - Boedas von Byzanz - Junger Mann in Gebetshaltung - Berlin





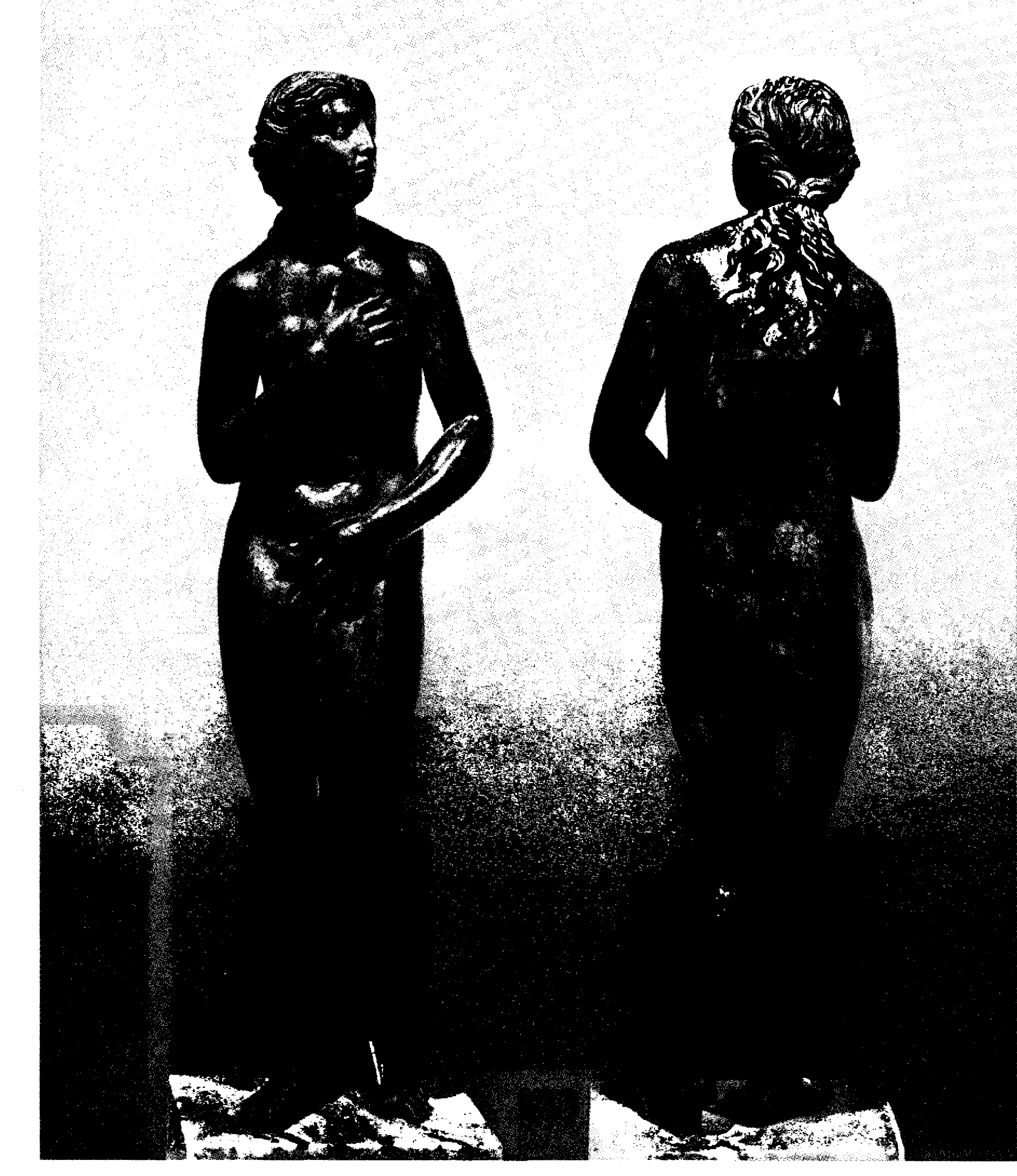


254 - Tarent - Reliefschmuck: Nike mit Trophäe - Basel



255 - Kos, Asklepieion - Weiblicher Kopf - Stuttgart

Ein anderer Schüler desselben Meisters, Chares von Lindos, errichtete zu dieser Zeit an der Hafeneinfahrt von Rhodos den größten Koloß des Altertums. Diese Statue des Sonnengottes Helios, des Schutzpatrons der großen Insel – sie wurde dreiundsechzig Jahre später bei einem Erdbeben umgestürzt – maß einunddreißig Meter in der Höhe. Das Gefallen am Kolossalen ist ein Kennzeichen dieser Zeit. Es steht im Einklang mit den Bestrebungen der Nachfolger Alexanders, und Rhodos, das im Jahre 304 die heftigen Angriffe des Demetrios Poliorketes, des damaligen Beherrschers der See, siegreich abgewehrt hatte, beabsichtigte mit der gleichen Emphase an der Stelle seines Triumphs den Stolz einer freien Stadt offenbar werden zu lassen. Da die Kolossalstatuen die Phantasie der Alten beeindruckten, sind die Daten ihrer Errichtung auf uns gekommen. Im Gegensatz dazu sieht man sich für die Einordnung von Statuen mittleren Maßstabs aus der ersten Generation des Hellenismus erheblichen Schwierigkeiten gegenüber. Denn eine bekannte Stelle bei Plinius, der das Schaffen des 3. und der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts bis zum Aufkommen des Neoklassizismus in Bausch und Bogen verdammte, hat die irrige Zuweisung mancher Werke an bekannte Bildhauer des 4. Jahrhunderts oder an ihre späteren Nachahmer begünstigt, obgleich sie eigentlich von ihren direkten Nachfolgern stammen, wenn sie auch in ihrer stilistischen Entwicklung keineswegs überall den gleichen Weg einschlagen.



256 und 257 - Sidon - Statuette der schamhaften Aphrodite - Paris

258 - Mantineia, Heiligtum der Leto - Kephisodot der Jüngere und Timarchos - Musen - Athen

259 - Mantineia, Heiligtum der Leto - Kephisodot der Jüngere und Timarchos - Musikalischer Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas - Athen



260 - Delos - Basis des Weihgeschenks des Karystios: Dionysos, Mainade, Silen

DIE KUNST DES 3. JAHRHUNDERTS

Allegorien und Porträts

Bei der Bestimmung des Schöpfers einer berühmten Niobidengruppe *(vgl. Abb. 381)* schwankten die Alten zwischen Skopas und Praxiteles. Nach den allerdings sehr stark ergänzten Repliken in den Uffizien in Florenz zu urteilen, erscheint eine Datierung um 300 wahrscheinlicher; das gleiche gilt für eine Musengruppe *(vgl. Abb. 380)*, deren beste Replik sich im Vatikan befindet. Der plastische Ausdruck dieser Figuren ist gleichermaßen vom Sinnlichen wie vom Intellektuellen bestimmt. Ein Echo davon hallt im unzählbaren Chor der Tanagrafiguren und auch anderwärts wider. So lassen im Theater lebendige Geschöpfe, die sich die Kunstgriffe einer alten und verfeinerten Kultur angeeignet haben, in der Seele des Zuschauers eine aus Dichtkunst, Musik oder Meditation hervorgegangene Welt von Bildern und Emotionen wiedererstehen. Besonders in der Kunst Attikas am Beginn des 3. Jahrhunderts spürt man eine Art heimwehkranken Insichzurückziehens. Im übrigen sind die Nachfolger Alexanders bestrebt, die Geisteskultur zu fördern, um den Verlust der Freiheit in Vergessenheit geraten zu lassen. Ptolemaios unterhielt in prunkvollem Rahmen Wissenschaftler und Dichter im Museion, dem Haus der Musen in Alexandria. Die Großzügigkeit der Attaliden gab den Festen und Spielen im Heiligtum der Musen, an den Hängen des Helikon, einen bis dahin unbekannten Auftrieb, und die Zahl der Statuen von Musen, einzeln oder auch in Gruppen, nahm ständig zu.



261 - Arap Adasi - Torso einer Demeter-Statue - Izmir

Das Wiederaufleben der Klassik, deren Hauptzentrum Athen ist, wird in Thasos durch den Kopf des Dionysos verkörpert. Er bildet die Mitte eines Ensembles allegorischer Statuen – Tragödie, Komödie, Dithyrambos und Serenade –, die in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts anläßlich eines Zyklus von Theateraufführungen gestiftet wurden. Für das Gesicht des Gottes hat der Künstler auf nahezu alle Ausdrucksmittel, die von den Bildhauern des 4. Jahrhunderts erarbeitet worden waren – plastisch gestaltete Stirn, vorspringende Brauenbogen, ausdrucksvolle Augenlider, weiche Wangenmodellierung – verzichtet. Zugleich aber verleiht er ihm eine Sanftheit, eine geradezu weibliche Anmut, aus der bewußte Heiterkeit spricht.

Die Rückkehr zur Klassik ist selbst in dem Bereich zu spüren, wo man sie am wenigsten erwartet, im Porträt. Die Züge Menanders, des Epikur und seiner Schüler Metrodoros und Hermarchos, die uns durch zahlreiche Kopien bekannt sind, beweisen es. Die Tradition schreibt Kephisodot und Timarchos, Söhnen des Praxiteles, das verlorene Original des Porträts des

262 - Thasos - Kopf des Dionysos - Thasos





263 - Umgebung von Torre Annunziata - Porträtherme des Menander - Boston

Komödiendichters Menander zu. Von diesem leiten sich die zahlreichen, in verschiedener Weise von den römischen Kopisten interpretierten Bildnisse her. Aber sichtlich von der Kunst der klassischen Vorbilder, und hier mehr von denen des 5. Jahrhunderts als von jenen des 4. Jahrhunderts, rühren die schöne Regelmäßigkeit des Profils, die entschiedene Klarheit in der Zeichnung der Augenlider und der Lippen oder die Bemühung um Rhythmus in der Wellung der langen, sorgfältig ziselierten Locken her. Man begreift das Mißverständnis derer, die zunächst in diesem Bildnis Vergil zu erkennen vermeinten, denn auch die griechischen Bildhauer im Dienste des Augustus haben ihre Vorbilder in den Jahrhunderten klassischer Kunst gesucht.

Die Merkmale, die es uns erlauben, das Porträt des Menander zu charakterisieren, lassen sich ebensowohl für das Epikurs in Anspruch nehmen. Die Züge des asketischen und kränklichen Philosophen sind in derselben Weise und vielleicht sogar von derselben Hand edel gestaltet. Aber das am lebenden Modell Ablesbare ist vertieft worden, um die gedankliche Konzentration wiederzugeben, die sich inmitten einer von politischen und geistigen Unsicherheiten zerrissenen Welt bemühte, Regeln für eine menschliche Lebensführung aufzustellen. Die Museen in Florenz



264 - Kopf einer Porträtstatue Epikurs (antike Kopie) - New York

und Kopenhagen bewahren Repliken der statuarischen Typen Epikurs und seiner beiden Schüler Hermarchos und Metrodoros. Die Haltung der drei Philosophen ist in leichten Abwandlungen mehr die von Meditierenden denn von Lehrenden. Das rückt sie in die Nähe der Musen in den Vatikanischen Museen; sie zeigen die gleiche ruhige und gesammelte Haltung, die gleiche eng am Körper anliegende Gewandung.

Von langer Dauer war diese Zeit des Stillstands in der Entwicklung des Realismus allerdings nicht, und, wie wir noch sehen werden, ist er mit Sicherheit nicht in der gesamten griechischen Welt eingetreten. In Athen selbst bezeugt das von Polyeuktos geschaffene Porträt des Demosthenes *(vgl. Abb. 370)* die Rückkehr zum Verismus. Diese Tatsache ist um so bemerkenswerter, als die Bronzestatue des großen Redners auf der Agora in Athen zweiundvierzig Jahre nach seinem Tode, 280, aufgestellt wurde. Aber es besteht kein Zweifel, daß der Bildhauer ein zu Lebzeiten des Demosthenes geschaffenes Porträt vor Augen hatte, denn eine Vielzahl von Einzelheiten in den Zügen der besseren Repliken ist Beleg genug für die Individualität, die den imaginären Vorstellungsbereich verdrängt. Der Mann wird nicht auf dem Höhepunkt einer zündenden Rede

wiedergegeben, wie man ihn sich ein Jahrhundert später in Pergamon oder Rhodos vorgestellt hätte, sondern reglos, mit geneigtem Gesicht, im Moment angespanntesten Nachdenkens. Die volle Bedeutung heroischer Präsenz offenbart sich in der Ruhe dieses stehenden Mannes mit den verschränkten Händen und in dem mit äußerster Hochachtung, doch ohne Gefälligkeit gestalteten Gesicht, in dem sich der fortwährende Widerstreit zwischen Leidenschaft und herrischem Willen spiegelt.

In ihrer meditierenden Haltung ist die Statue des Demosthenes denen der drei Epikureer nah verwandt. Nichtsdestoweniger bezeichnet sie eine einschneidende Entwicklungsstufe. Der Bildhauer hat sich in der Tat von den ornamentalen Schemata klassischer Gewandungsformen gelöst. Die Schlichtheit der Pose bildet mit den steifen Linien des schweren Gewandes einen Akkord von geometrischer Strenge. Und in der Kombination von Realismus und Geometrie verbindet Polyeuktos die Zeichnung des den Körper bedeckenden Stoffs direkt mit dem Ausdruck des Gestus und des Gesichts. Seine Nachfolger sind den gleichen Weg gegangen. Die um 250 entstandene Statuette eines sitzenden Philosophen im Cabinet des Médailles, eine sorgfältige Verkleinerung eines großen Bronzeoriginals, zeigt die gleiche Schlichtheit in der Behandlung des Gewandes, die den aufeinander abgestimmten Bewegungen des Kopfes, der Arme und der Beine entspricht. Die Haltung vermittelt nichtsdestotrotz einen monumentalen Aspekt, wie ihn die statuarische Freiplastik der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts in vielen Beispielen bietet: in Gruppen oder Einzelstatuen, die den Eindruck eines bestimmten Moments hervorzurufen versuchen, Spannung oder Entspannung, die der Handlung ihren Sinn gibt.

Die Sitzstatue des Stoikers Chrysipp *(vgl. Abb. 371)*, des berühmtesten Dialektikers dieser Schule, bedeutet den Höhepunkt dieses intellektuellen, typisch attischen Realismus. Wir kennen ihren Schöpfer, den Athener Eubulides, und in etwa auch das Entstehungsdatum: um 210. Chrysipp starb im Jahre 205 im Alter von fünfundsiebzig Jahren, und die Marmorfigur des Louvre, eine getreue Kopie des Bronzeoriginals, zeigt uns einen gebeugten Greis, der fröstelnd seinen Asketenmantel um seinen nackten und verfallenen Rumpf schlingt. Aber auf diesem von Leiden geplagten Körper erhebt sich willensstark der Kopf, dessen durchfurchte, zerknitterte und von der Anstrengung des Denkens gedunsene Gesichtszüge in einen ungepflegten Bart übergehen. Der alte Meister ist im Begriff, das Fazit aus seiner Lehre vorzutragen, und unterstreicht dies mit dem Gestus der ausgestreckten Hand, der wiederum von den spitz zulaufenden Bündeln der Gewandfalten betont wird. Diese Statue ist wahrscheinlich das sprechendste Porträt der Antike: ein lebendiger Lehrsatz, der den Menschen als Individuum mit seiner Funktion als Denker und Lehrer identifiziert.

Die Vorliebe für Statuen mehr oder weniger allegorischen Inhalts und die Vielfalt der Porträts von Dichtern und Denkern entwickeln sich zum Schaden anderer Themen. Der männliche, nackte, stehende Typus, der von der Hocharchaik bis zum Ende des 4. Jahrhunderts das bevorzugte Sujet der griechischen Freiplastik gewesen war, scheint seit dem Beginn des 3. Jahrhunderts völlig verschwunden zu sein. Gewiß haben die körperliche Ertüchtigung und Erziehung weiterhin einen wichtigen Anteil an der Ausbildung der Jugend – Zahl und Ausstattung der Gymnasien legen davon Zeugnis ab. Aber das Interesse und die Beobachtungsgabe der Bildhauer sind nicht mehr darauf gerichtet, neue Varianten des vordem in so viel Meisterwerken belegten Typus zu schaffen. Diese Bildwerke nackter Gottheiten und Athleten hatten durch Verschmelzung von Individuum und Stadt, von Stadt und Gottheit, in einem auf höchster Stufe stehenden Idealbild des Männlichen ihre repräsentative Bedeutung erhalten. Nun aber haben die politischen und sozialen Veränderungen dieses erhabene Symbol seines inneren Werts beraubt.

Dennoch bietet sich den Künstlern nachdrücklich ein neues Vorbild der Vereinigung von Realem und Idealem an: das Bildnis des Gottkönigs als Folgeerscheinung und Nachahmung des großen Alexander. Keinerlei königliche Großstatue des 3. Jahrhunderts ist auf uns gekommen. Aber wenigstens eine elegante und lebensvolle Bronzestatuette im Museum zu Neapel bewahrt



266 - Antikythera - Kopf der Porträtstatue eines Philosophen - Athen

265 - Statuette des Hermarchos (?) - New York



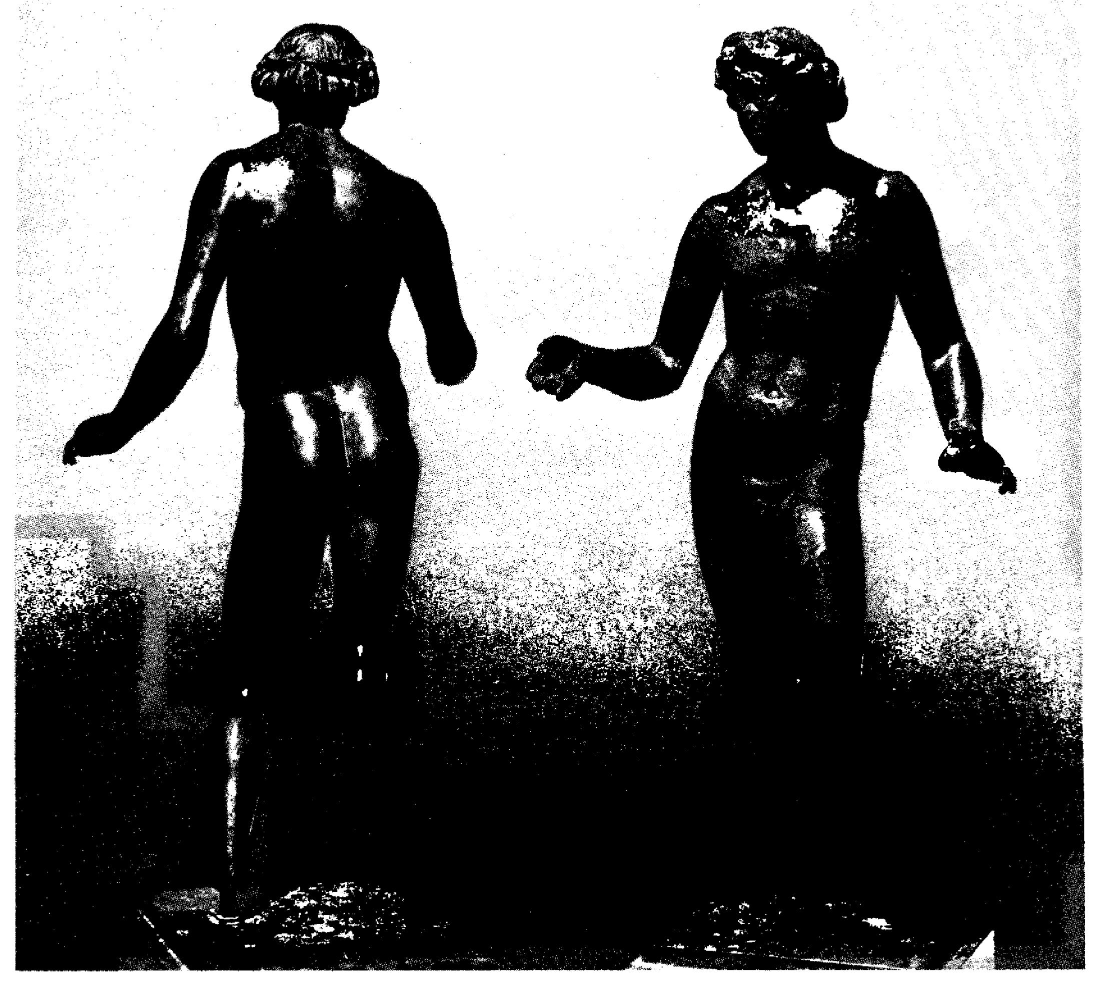


267 - Statuette eines sitzenden Philosophen - Paris



268 - Herculaneum - Porträtstatuette des Demetrios Poliorketes - Neapel

uns den Abglanz eines Porträts des stehenden Demetrios Poliorketes, und sie ist wahrlich instruktiv. Der Typus war schon im 4. Jahrhundert vom Relief auf die Rundplastik übertragen worden, und zwar für eine Alexander-Statue und für den isthmischen Poseidon, der Lysipp zugewiesen wird. Den rechten Fuß auf einen Felsen gesetzt, den Kopf erhoben, um die Ferne zu erkunden, trägt der König eine Chlamys aus rauhem Filz und die Schnürschuhe eines Jägers oder Kriegers; in den vom Königsdiadem gehaltenen Haaren bemerkt man kurze Stierhörner, ein göttliches Attribut. Die gewählte Haltung – man schreibt sie Tisikrates, dem angeblichen Schöpfer des Porträts zu – drückt die Inanspruchnahme der Hinterlassenschaft Alexanders des Großen aus. Das Tragen der makedonischen Chlamys geht in dieselbe Richtung, aber selbst die knappe Gewandung birgt symbolisch und dekorativ zugleich ein reales Element, das einen Verzicht auf vollständige Nacktheit bedingt: Nacktheit allein genügt nun nicht mehr, um den Heros oder Gott zu kennzeichnen, die Sprache der äußeren Zeichen muß dazukommen.



269 und 270 - La Courrière - Statuette Apollons - Paris

Tradition und neue Sensibilität

Sogar in der Ikonographie der Gottheiten selbst stammen die wenigen dem 3. Jahrhundert zuweisbaren Beispiele nackter männlicher Gestalten von Nachfolgern der Meister des vorhergehenden Jahrhunderts, den Söhnen oder Schülern des Praxiteles und Lysipp. Eine Bronzestatuette von außerordentlicher Qualität und vielleicht sogar griechischer Arbeit, obgleich in Frankreich gefunden, stellt einen sehr schlanken Apollon-Typus mit vom Körper weit abgestreckten Armen in elegant nachlässiger Haltung dar. Das Gesicht wird von einem dichten, im Nacken zu einem Knoten geschürzten Haarkranz beschattet. Ebendieser Apollon-Typus, sogar mit gleicher Frisur, erscheint auf Münzen der Seleukiden und des Antigonos Gonatas aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts. Die Proportionen und der allgemeine Formenumriß stehen in der Tradition des



272 - Myrina - Statuette des Eros - Paris

271 - Hypnos, Personifikation des Schlafs (antike Kopie) - Madrid

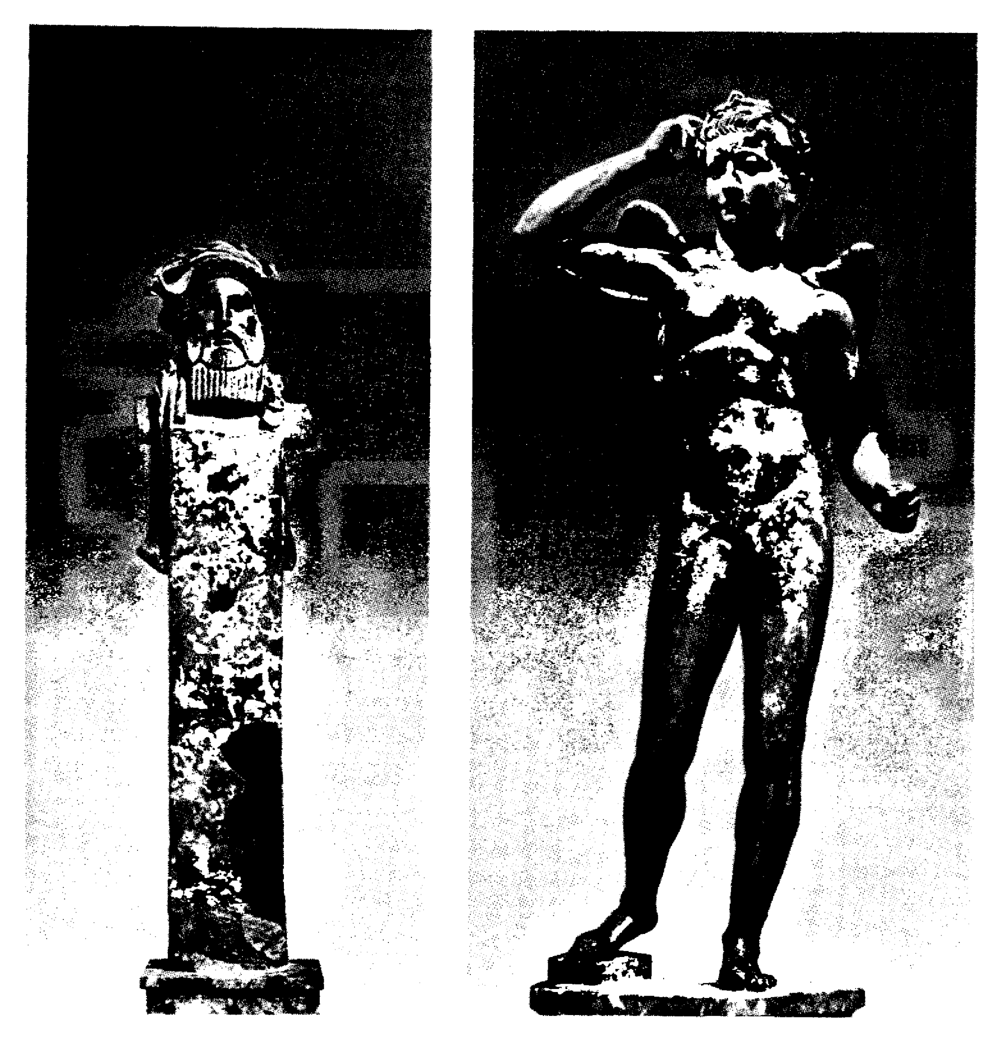
Lysipp. Hingegen bewirken die Ungezwungenheit der Haltung und besonders die Ausgewogenheit der Schultern in Verbindung mit der Armstellung sowie die schwellende Muskulatur einen Zustrom von Lebendigkeit, die das erzielte Gleichgewicht der Komposition überspielt.

Als weiteres Beispiel sei eine Statue des Hypnos genannt, deren Berühmtheit durch eine Marmorkopie im Prado in Madrid und durch zahlreiche Bronzerepliken bezeugt wird; zu erwähnen ist außerdem die Wiedergabe desselben Typus auf einem römischen Sarkophag im Louvre, wo Hypnos vor der schlummernden Ariadne erscheint. Der Gott des Schlafs ist in Jünglingsgestalt mit weichen, fast weiblichen Formen wiedergegeben und bewegt sich leichthin und rasch. In selten erreichter Meisterschaft wird die Bewegung als fortlaufend ausgedrückt. Der Rumpf entlastet das rechte Bein, er dreht und neigt sich zum linken und übersetzt so in subtilen Biegungen von Erhöhungen, Vertiefungen und Falten den Übergang von einem Schritt zum anderen. Der Schöpfer des Hypnos ist über das, was ihm die Vorbilder eines Praxiteles, Skopas oder Leochares übermittelten, hinausgegangen. Wie der Meister des vorher genannten Apollon führt er mit neuer Sensibilität in einen wesentlich freieren Raum Formen ein, die während der Klassik in langer Arbeit entwickelt worden waren. Aber Apollon und Hypnos sind göttliche Gestalten, noch ganz einer idealisierten Sphäre verhaftet. Die Absichten der Künstler zielen nun darauf ab, sich aus ihr zu lösen, nicht allein um individuelle Züge zu erforschen, sondern auch um die Anatomie des Kindes wie des Greises, exotische Typen ebenso wie das Zusammenspiel der Formen in der Verschiedenheit der Bewegungen zu studieren.

Das Aufkommen der Darstellungen von Kleinkindern in der griechischen Skulptur macht einen Wandel im Geschmack und in den Sitten deutlich. Unzählige Bildnisse des Eros sind im 4. Jahrhundert entstanden, aber sie alle lassen den Gott als Jüngling auftreten. Als feststehende Tatsache kann darüber hinaus gelten, daß kindliche, rundliche und weiche Formen ohne deutliche Gliederung der langen und starken griechischen Tradition der Wiedergabe männlicher Nacktheit keineswegs entsprachen. Nichtsdestotrotz bereiten die Darstellung der nackten Frau seit der Mitte des 4. Jahrhunderts und die im Œuvre des Praxiteles bezeugte Vorliebe für gewundene Haltungen und jugendliche Typen die Künstler darauf vor, sich im Zuge der Entfal-

273 - Rhodos(?) - Schlafender Eros - New York





274 und 275 - Mahdia - Boethos von Chalkedon - Herme eines bärtigen Gottes; Statue eines geflügelten Genius (Agon?) - Tunis

tung des Familienbewußtseins auch mit der Wiedergabe des Kleinkindes zu beschäftigen. Verschiedene literarische Texte belegen diesen neuen Aspekt antiker Sensibilität. Eine ‹Idylle› des Theokrit beschreibt die erste Tat des Herakles, der im Alter von kaum einem Jahr die von Hera geschickten Schlangen erdrosselt; das Mythologische wird hier auf den Bereich des rein Familiären übertragen: Alkmene ist eine zärtliche Mutter, die über den Schlaf ihrer Kinder wacht, Amphitryon ein guter, seiner Frau gehorsamer Gatte. Um die gleiche Zeit, das heißt in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts, schildert uns ein ‹Mimus› des Herondas zwei Frauen beim Besuch des Asklepios-Heiligtums in Kos; man sieht sie vor einer Marmorgruppe, einem kleinen Kind, das eine Gans würgt, voller Bewunderung stehenbleiben: «Man ist versucht zu sagen», so spricht die eine von ihnen, «gleich wird es zu reden beginnen.»

276 - Tivoli, Villa Hadriana - Doidalses von Bithynien - Kauernde Aphrodite (antike Kopie) - Rom





277 - Rom - Schlafender Satyr, sogenannter ‹Faun Barberini› (antike Kopie) - München

Der Zufall will es, daß uns eine berühmte Statue mit diesem Motiv in mehreren Repliken bekannt ist; das Original bestand aus Bronze, gehört aber ohne Zweifel in dieselbe Zeit wie das genannte Werk. Nach seiner Anlage und der natürlichen Frische bildet der Knabe mit der Gans *(vgl. Abb. 375)* den Ausgangspunkt für eine Reihe verschiedenartigster Eroten und Menschenbabys, die während der gesamten hellenistischen Epoche und bis in die römische Skulptur ihren Einfluß ausübt. Der Name eines Boethos – es gibt mehrere Träger dieses Namens – wird von antiken Quellen mit diesem statuarischen Sujet verbunden; nichts hindert uns, anzunehmen, daß der Meister des Knaben mit der Gans (Ganswürger) der gleichnamige Großvater jenes Boethos von Chalkedon gewesen ist, der kurz vor 150 eine im Bardo-Museum in Tunis verwahrte Bronzegruppe aus Mahdia signiert hat; sie stellt einen geflügelten Genius – Agon? – dar, der eine Hand an einen ihn zierenden Kranz führt, während er an der Herme eines bärtigen Gottes vorbeischreitet.

Der Zusammenhang in der Komposition zwischen dem Kind mit der Gans und der kauernden Aphrodite des Doidalses von Bithynien spräche zugunsten unserer Hypothese, besonders wenn die Göttin von einem kleinen Eros begleitet war, wie es die Münzen der römischen Kaiserzeit mehrfach belegen und wie auch verschiedene Repliken – unter anderem die Venus aus Vienne im Louvre – vermuten lassen. Wie es sich auch mit dem Putto verhalten mag, bemerkenswert



278 - Anzio - Kopf des Mädchens von Antium - Rom

ist die Fülle des Karnats der kauernden Aphrodite. Es handelt sich hier nicht nur um eine ausgezeichnete Wiedergabe des Realen. Die Elastizität der Haltung, das Spiel der gekreuzten Arme – wobei die rechte Hand die linke Schulter berührt und die Finger der linken Hand leicht über den rechten Oberschenkel streichen, ein Gestus von Anmut und Schamhaftigkeit zugleich – und die langgestreckten gebogenen Linien der Körperformen sind, wenn man sie analysiert, von einem einzigartig aufeinander abgestimmten Gleichgewicht und Rhythmus. Diese lebende Architektur wandelt ein zeichnerisches Motiv zu einer reinen, in sich gedrehten Rundfigur ab, der eine solche Vielfalt oder vielmehr eine solche Folge von Aspekten zu eigen ist, daß sie dadurch ihre Unabhängigkeit zu erkennen gibt. Am Ende des 2. Jahrhunderts, als sich eine Rückkehr zum Klassischen anbahnt, sollten die Nachahmer die kauernde Göttin mit dem Rumpf von vorn und mit den Beinen im Profil, entsprechend der Tradition von Zeichnung oder Relief, darstellen; sie vermindern dabei das Körpervolumen, erreichen jedoch eine Zerstörung des monumentalen Gleichgewichts.

Das Œuvre des Boethos wie das des Doidalses lassen eine wesentliche Tendenz erkennen: den Willen, die klassische Bildvorstellung durch etwas Neues zu ersetzen und ihr eine präzisere Beobachtung der Natur zugrunde zu legen und, soweit es sich um göttliche Typen handelt, diesen eine betont familiäre Konzeption zu geben.



Keine Skulptur des 3. Jahrhunderts, nicht einmal der schlafende Satyr der Staatlichen Antikensammlungen in München, zeigt einen unmittelbareren Kontakt mit dem Realen als das Mädchen von Antium. Ein junges Mädchen mit locker aufgestecktem Haar in einem lässig angelegten Chiton, der die rechte Schulter freiläßt und zwischen den Füßen am Boden schleift, und in einem über die linke Schulter geworfenen, ebenso lässig um die Taille geführten Mantel trägt ein Tablett, von dem es entweder Kultgeräte nehmen oder auf das es welche legen will. Das Werk vermittelt den Eindruck von Grazie und Frische und versetzt es in die Sphäre theokritischer Gedichte. Zwei Details sind unserer Meinung nach von besonderer Bedeutung: zunächst die kühne Ungezwungenheit der Frisur, wofür die kauernde Aphrodite – gemäß der Kopie aus der Villa Hadriana – eine der seltenen Statuen mit analoger Gestaltung bildet; sodann in der Wiedergabe des Chitons das Vorkommen eines schräg geschnittenen Stoffstreifens, der die Fältelung des Gewebes zusammenhält; diese Art des Sich-Kleidens kommt aus Ägypten, ist allerdings in ganz Kleinasien weit verbreitet. Am besten läßt sie sich auf einer Fayencekanne mit Königinnenporträt erkennen, die den Namen der Berenike, der Gemahlin des Ptolemaios III., aufweist. Das Mädchen von Antium kann nur wenig nach der Mitte des 3. Jahrhunderts und ohne Zweifel im griechischen Osten entstanden sein, so sehr hat es sich von den Formen der Klassik entfernt.

Der erste Einfluß Pergamons

Die Entstehung eines bedeutenden Kunstzentrums in Pergamon in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts ist ein historisches Faktum von größter Reichweite – weniger vielleicht im Hinblick auf die hohe Qualität oder die unbestreitbare Neuartigkeit der Werke als vielmehr im Hinblick auf die Konzeption, die ihre Erschaffung und Verbreitung bestimmt hat und den Anstoß zu der gewaltigen künstlerischen Produktion der griechisch-römischen Welt der kommenden Jahrhunderte gegeben hat. Hier in dem zuletzt entstandenen der hellenistischen Königreiche vollzog sich mit der größten Breiten- und Tiefenwirkung der Einsatz der Kunst zum Zwecke dynastischer Propaganda, und hier hat die systematische Ausbeutung der Schätze aus dem Erbe der Klassik begonnen. Philetairos und seine Nachfolger haben die besten Künstler der griechischen Welt nach Pergamon berufen, und dieses Zusammentreffen von Künstlern aus den verschiedensten Landschaften, die in den verschiedensten Umgebungen ausgebildet wurden, hat nach und nach das Entstehen eines einheitlichen Stils gefördert, der sich in der Regierungszeit des Eumenes II. (197–159) in hervorragender Weise im Dekor des großen Zeus-Altars und in der marmornen Freiplastik jener Zeit äußert.

Von der anfänglichen Verschiedenheit der Konzeptionen und von der Konvergenz der unternommenen Versuche zeugen die beiden berühmten Gruppen des Menelaos mit dem toten Patroklos *(vgl. Abb. 385)* und des Galliers Ludovisi *(vgl. Abb. 386)*. Mit gutem Grund kann man die erste Gruppe Antigonos von Karystos, die zweite Epigonos von Pergamon zuschreiben. Beide waren mit anderen Künstlern zusammen beauftragt worden, die Siege Attalos' I. über die Galater um 230 zu verherrlichen. In den zwei Werken gleichen sich die Sujets, man erblickt einen Lebenden, der einen Leichnam hält. Ein pathetisches Thema, das geeignet ist, Furcht und Mitleid hervorzurufen, die nach Aristoteles die vornehmsten Quellen der Tragödie sind. Die beiden Kompositionen gleichen sich im Aufbau; in ihrer Pyramidenform sind sie für den dreidimensionalen Raum konzipiert und erwecken diese Vorstellung auch beim Betrachter. Aber in gleicher Weise, wie in der Darstellung der Niobiden-Tötung die geschlossene Gruppe der Niobe mit ihrer jüngsten Tochter *(vgl. Abb. 381)* der aufgelockerten des Bruders mit seiner Schwester gegenübersteht, so wurden auch der homerischen Gruppe und der Gallier-Gruppe von ihren Schöpfern zwei verschiedene Auffassungen zugrunde gelegt. Der eine ist ein Mann literarischer

279 und 280 - Anzio - Das Mädchen von Antium (antike Replik) - Rom

Kenntnis, geformt von der großen humanistischen Tradition und eingedenk der Lehren, die von den Nachfolgern Lysipps überliefert wurden. Der andere entnimmt sein Sujet der aktuellen Gegenwart und gibt dem plastischen Thema natürlicherweise eine modernere Formulierung: Leidenschaftlichkeit, Verzweiflung äußern sich ohne jede Hemmung; die leeren Räume unterstreichen die Bewegung und lassen die Brechungen des Rhythmus spürbar werden; der kurze, flatternde Mantel und die erhabene Nacktheit der schreckerregenden Muskulatur des Kriegers stehen in betontem Gegensatz zu dem leblos herabgleitenden Leichnam mit dem am Boden sich ausbreitenden Gewand. Es wirkt darin allem zum Trotz eine Reminiszenz der stürmischsten Szenen der Amazonomachie am Maussolleion nach. Der theatralische Effekt der Gesten und Haltungen ist auf den Höhepunkt getrieben. Aber das Untypische wiederholt sich in der Form der Gesichter, in der Unordnung der im übrigen bewußt geordneten Haare und in den Fransen des Frauengewandes.

Es liegen wesentlich mehr Natürlichkeit und eine wesentlich getreuere Umschreibung der ethnischen Eigenheiten in den harten Zügen, in den struppigen Haaren, in der anmutlosen Grob-



281 - Rom(?) - Epigonos von Pergamon - Statue des sterbenden Galliers (antike Kopie) - Rom

282 - Epigonos von Pergamon(?) - Gruppe Ludovisi: Gallier, der sich über dem Leichnam seiner soeben erdolchten Frau den Tod gibt (antike Kopie) - Rom



schlächtigkeit und in der schroffen Muskulatur des sterbenden Galliers auf dem Kapitol. Wahrscheinlich war das Original dieses besiegten Kriegers mit drei anderen ähnlicher Gestaltung am äußeren Rande einer großen Rundbasis angebracht, deren Fundament man auf dem freien Platz vor dem Heiligtum der Athena in Pergamon gefunden hat. Die Gruppe des sich erdolchenden Anführers mit seiner toten Frau inmitten dieses Kreises bringt die Konvergenz der Formen und die Divergenz der Bewegungen zur Geltung. Sollte das heißen, daß man dem Künstler der Mittelgruppe auch die Figur des sterbenden Galliers mit ihrer Natürlichkeit der Haltung, ihrer Nüchternheit und Strenge eines Realismus zuzuschreiben hat, für die nur wenige Beispiele in der hellenistischen Skulptur bekannt sind? Wir könnten es nicht zugestehen. Die Konzeption des Monuments mit seinen sechs Figuren stammt ohne Zweifel von Epigonos von Pergamon, aber andere Bildhauer arbeiteten mit ihm zusammen im Dienst des Königs an der Ausschmückung der Stadt und ihrer Heiligtümer.

Die homerische Gruppe, die Gallier-Gruppe und die Statue des sterbenden Galliers bieten uns das Beispiel recht verschiedenartiger Stile, beruhen jedoch alle drei auf der präzisesten und zwingendsten Beobachtung, die die Griechen gekannt haben. Der Unterschied liegt in der Interpretation. Die erste hält sich aus freien Stücken und mit Bedacht an die große klassische Tradition. Die theatralische Auffassung der zweiten deutet auf einen Griechen aus Kleinasien – man hat sie gelegentlich als barock bezeichnet. Die Ungebundenheit der dritten kennt die Vorbilder der Vergangenheit zwar auch, aber sie unterstellt die Wiedergabe dem rauhen Erscheinungsbild des realen Objekts. Man hat mit Recht vorgeschlagen, die Merkmale dieser drei Stile in einer Gruppe wesentlich zahlreicherer Statuen wiederzuerkennen, von denen die Repliken auf mehrere Museen verteilt sind. Dieses zweite pergamenische Weihgeschenk ist jedoch nicht unmittelbar nach dem ersten entstanden. Aus historischen Gründen und auf Grund der Arbeitsweise gehört es wahrscheinlich in die Regierungszeit Attalos' II. (159–138), was wiederum die Kontinuität der parallelen Strömungen in der Kunst des Hellenismus beweist. Es gibt andere Fälle, wo für ein und dasselbe Thema der zeitliche Abstand ganz im Gegenteil durch einen völlig gewandelten Geist ausgedrückt ist: dafür hier ein Beispiel. Im 4. Jahrhundert in der Vasenmalerei und auf einem der Reliefs der praxitelischen Basis von Mantineia dargestellt, gab der musikalische Wettstreit zwischen Marsyas und Apollon im Hellenismus Anlaß für drei statuarische Gruppen. Eine jede stellte eine Episode des Dramas dar: das Vorspielen des Silens, das Vorspielen Apollons und die Bestrafung des besiegten Flötisten. Das Hauptinteresse richtet sich auf die Gestalt des Marsyas, von dem sich uns drei Aspekte, drei verschiedene Ausführungen darbieten. Von der ersten Gruppe kennen wir leider nur den Konkurrenten des Apollon nach der schönen Replik in der Galerie Borghese in Rom genau. Auf Grund eines Mißverständnisses ist sie mit Zimbeln anstelle der Doppelflöte ergänzt, die der Silen beim Tanzen spielte. Dieser Marsyas ist der Mitte des 3. Jahrhunderts zuzuschreiben und erweist sich als ein naher Verwandter des in die Galatea verliebten Polyphem bei Theokrit. Er ist ein wilder Mann mit langen, nervigen Beinen und mächtigem Rumpf, dessen Häßlichkeit und Behaartheit seine tierische Herkunft verraten. Zugleich ist er, wie man sieht, naiv und rührend, törichterweise von seinen Talenten in dem Wettstreit überzeugt, zu dem er den Kithara spielenden Gott herausfordert.

Ein frappierender Unterschied besteht zwischen dem musizierenden Tänzer und dem zum Schinden aufgehängten Marsyas. Vom beschreibenden Lyrismus gelangen wir nunmehr zum Tragischen in der pergamenischen Kunst; Schrecken und Mitleid kommen voll zum Ausdruck. Die anatomischen Details des gemarterten Körpers sind genau beobachtet; die Haltung des kauernden Skythen, der sein Messer schleift, ist exakt und wirklichkeitsgetreu wiedergegeben. Es zeigt sich indessen eine bedeutsame Neuerung im dramatischen Effekt; denn während das Paar Menelaos und Patroklos oder auch das des Galliers mit seiner Frau noch über den Tod hinaus durch die Bande der Zuneigung und der Herkunft eng miteinander verbunden bleiben,

283 - Rom - Skythischer Henker (antike Kopie) - Florenz

284 - Statue des hängenden Marsyas (antike Kopie) - Paris



gibt es zwischen Opfer und Henker, so wie sie vom Bildhauer dargestellt sind, nur das eine Gemeinsame: das schreckliche Geschehen, das sich anbahnt. Aus dem gepeinigten Körper des Marsyas ist jede Spur des Animalischen gewichen, und seine Züge sind von vornehmer Resignation gezeichnet, mit kräftigen Akzenten in den Stirn- und Wangenfalten, die jene am heftigsten aufgewühlten Gesichter der Gigantomachie von Pergamon vorwegnehmen. Im Gegensatz dazu steigt der Barbar im Dienst des Apollon vom Menschlichen in die Nähe des Tierischen hinab.

Es steht nicht fest, ob der Kithara spielende Gott in der Gruppe der Bestrafung dargestellt war, aber sicher war er in einer dritten Gruppe vertreten, die man recht gut rekonstruieren kann: Apollon, nackt stehend, hat soeben sein Spiel beendet. Eine sitzende Muse wendet ihm das Gesicht voll Bewunderung zu. Marsyas weiß bereits, daß er besiegt ist, aber er hebt den Kopf mit herausfordernder Geste und hat den Mund zur Schmährede geöffnet. Die Figuren sind dem Eklektizismus des mittleren 2. Jahrhunderts entsprechend gruppiert und behandelt. Der Gott ist bereits in neuattischem Stil mit süßlichem Gesicht wiedergegeben, während auf dem Rumpf des Marsyas der geschwungene Bogen des Brustkastens und die vortretenden Rippen eine stereotype Zeichnung aufweisen, die sich von den nackten Figuren aus pergamenischen Werkstätten herleitet. Die Entwicklung von Wiedergabe und Auffassung der Sage um Marsyas endet so in einer erlahmenden Dekadenz, in der auch die hellenistischen Königreiche dahindämmern. Das Thema ist ohne Kraft, die Typen werden nur durch künstlerische Stilvarianten auf Kosten der plastischen Einheitlichkeit und der dramatischen Wirkung der Gruppe neu gestaltet. Im selben Zeitraum breitet sich die Vorliebe für Epigramme nach Art der Anthologie in den kultivierten Kreisen der griechischen Städte in Ost und West, besonders in Syrien, aus.



285 - Toter Gallier (antike Kopie) - Venedig



286 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Südfries. Ausschnitt: Helios auf dem Wagen - Berlin

DIE FRIESE DES GROSSEN ALTARS VON PERGAMON

Aber kehren wir nach Pergamon zurück, wo ein halbes Jahrhundert zuvor die meisterhafte Wiedergabe des hängenden Marsyas im Fieber einer zugleich ungestümen wie edlen Eingebung, entsprungen den Wirren der Kriege und gefördert durch den Wettstreit unter den Künstlern, geschaffen worden war. Im Jahr 188 stand Eumenes II., König von Pergamon, auf dem Höhepunkt seiner Macht und war im Begriff, alles ins Werk zu setzen, um sich als Haupt des Hellenismus in Asien zu erweisen. Zu Ehren der Athena als ‹der Siegbringerin›, der Herrin der Hauptstadt des Reiches, veranstaltete er periodische Festspiele, die sogenannten ‹Nikephoria›, die bald zu panhellenischen wurden. Auf der Akropolis mußten die Gebäude der alten Zitadelle den stufenförmigen Konstruktionen eines gewaltigen Marmordekors weichen. Zu allen Zeiten haben große Bauwerke die Macht und die Ziele der Monarchen verkündet, und ihre Bedeutung erhält erst ihre volle Überzeugungskraft, wenn sie durch den vielfältigen Nachhall eines traditionsgebundenen und zugleich neuartigen plastischen Ausdrucks verbreitet wird. In Höhe des schwindelerregenden Fächers der Sitzreihen des Theaters, etwas unterhalb und südlich des weiten Platzes mit dem Heiligtum der Athena wird eine neue Terrasse angelegt, in deren Mitte sich der Große Altar des Zeus erhebt.



287 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Ostfries. Ausschnitt: Zeus und Porphyrion - Berlin

Dieser traditionsgebundene Name gibt in der Tat nur schlecht die historische und religiöse Bedeutung des Bauwerks wieder. Die Schutzherrin Pergamons ist die gleiche wie die Athens, Athena, und sie erscheint am Ostfries der Gigantomachie des Großen Altars in der gleichen Haltung wie im Westgiebel des Parthenon: eine bedeutungsvolle Beziehung zu einer offenbaren Absicht. Nur ist der Gott, der ihren kompositionellen Widerpart darstellt, nicht mehr wie in Athen Poseidon, sondern Zeus, und dieser Austausch ist ebenfalls von Bedeutung. Durch die Aussagekraft von Kunst und Mythologie läßt Eumenes II. auf seiner Burg attischen Genius und olympischen Panhellenismus zu Wort kommen. Der Kampf der Götter und Giganten ist eine deutliche Anspielung auf die Siege der pergamenischen Dynastie über die Galater, aber im gleichen Atemzuge knüpft er an die älteste Tradition an, wenn er den glorreichsten Gesang der griechischen Göttersage in voller Besetzung wiederaufleben läßt. Und nicht zuletzt haben die Abenteuer des Telephos, des Sohns des Herakles, der, auf wunderbare Weise von Arkadien nach Mysien gelangt, hier König und Gründer einer Dynastie wird, auf dem Fries der inneren Säulenhalle des



288 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Ostfries. Ausschnitt: Athena und Alkyoneus, Gaia und Nike - Berlin

Großen Altars keineswegs anekdotische Bedeutung: indem Eumenes seine eigene Dynastie mit diesem Heroengeschlecht in Verbindung bringt, beruft er sich auf seine göttliche Herkunft, da Herakles ja ein Zeus-Sohn war. Wir wissen nicht genau, wie groß die Reichweite dieser Propaganda durch bildliche Darstellung war; uns verschafft sie wenigstens zwei unterschiedlich erhaltene Kompositionen, deren Aussagekraft für die Geschichte der hellenistischen Kunst von besonderer Bedeutung ist.

Auf dem kolossalen Sockelfries, der sich an der Nord-, Ost- und Südseite des Bauwerks und im Westen an den beiden Seitenwangen entlangzieht, die die große, zur eigentlichen Altarplattform hinführende Treppe flankieren, findet die Gigantomachie von Pergamon nach dem Stillstand im 3. Jahrhundert wieder zur Technik und Aufgabe des Monumentalreliefs zurück: bei den Gestalten werden der Rumpf nahezu immer von vorn oder hinten, Kopf und Beine im Profil oder in Dreiviertelansicht wiedergegeben; so nehmen sie in aller Breite die Fläche des tragenden Mauerwerks ein; dekorative Einzelheiten sind im allgemeinen vom Vordergrund verbannt und



289 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Südfries. Ausschnitt: Kampf des Aither mit einem löwenköpfigen Giganten - Berlin

werden besonders dazu verwendet, den dunklen Hintergrund zu beleben, von dem sich die kraftvoll modellierten nackten Gestalten und die tiefgefurchten Gewänder abheben, die die Bewegung unterstreichen und der Heftigkeit der Handlung zum Trotz einen im wesentlichen architektonischen Charakter bewahren. Die Wiederaufnahme eines aus der ältesten Mythologie stammenden Themas – dreißig oder vierzig Jahre, nachdem Epigonos die Gestalten des großen, der Athena gestifteten Weihgeschenks direkt unter dem Eindruck der Kriegsereignisse geschaffen hatte – knüpft zugleich wieder an älteste Traditionen an: man spricht zu den Göttern in der Sprache der Götter. Aber nie zuvor waren so viele Gestalten in einer skulpierten Szenenfolge vom Kampf der Götter mit den Giganten dargestellt, und diese Menge, in der jeder Gott und jeder Gigant genau charakterisiert ist, trägt das Kennzeichen mythologischer Gelehrsamkeit, die im 3. und 2. Jahrhundert um die Dichtungen Homers und Hesiods entstanden war. Überdies hatte sich die Typologie niemals weiter vom Attizismus des 5. Jahrhunderts entfernt noch – selbst nicht in der Archaik – so viel dem Repertoire des Orients entlehnt.

Zunächst hat man den Eindruck, daß das Tierische gegenüber dem Menschlichen überwiegt, oder zumindest, daß seine elementare Kraft die menschliche Form gleicherweise bedroht und durchdringt. Die Beine zahlreicher Giganten laufen in Schlangen aus, deren schuppige Körper am Ende ihrer Windungen drohende Rachen wiegen. Da sieht man einen menschlichen Rumpf mit schwellendem Hals und Nacken und Stierhörnern über einem Gesicht, das noch menschliche

290 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Ostfries: Der Riese Alkyoneus (Ausschnitt) - Berlin





291 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Ostfries. Ausschnitt: Kampf der dreileibigen Hekate mit Klytios, des Otos mit Artemis - Berlin

Züge zeigt; ein anderer Gigant ist mit Kopf und Tatzen zum Löwen geworden. Am Wagen des Poseidon sind Hippokampen angeschirrt, deren Pferdevorderkörper mit spitzen Flossen versehen sind. Giganten wie auch mehrere Götter und Göttinnen sind geflügelt, ebenso die Pferde des Wagens der Hera. Zu diesem mehr oder weniger komplexen und monströsen Bestiarium der drei Elemente – Wasser, Erde, Luft – gesellen sich die realistischen Löwen, Pferde und Hunde als Diener oder Begleiter einiger Gottheiten, denn die Olympier besiegen hier die Titanen – ihre Brüder oder ihre Eltern nach der antiken Theogonie – nur dadurch, daß sie ein Stück Animalität beibehalten oder sich mit von ihnen gezähmten Tieren verbünden. Darüber hinaus bedienen sich die Götter ihrer Waffen mit der unerbittlichen Wildheit, wie sie die Regelung dynastischer und familiärer Streitigkeiten verlangt.

Diese Darstellung wäre offensichtlich besser am Platz im asiatischen Griechenland als im griechischen Mutterland. Trotzdem ist es aber ein griechisches Bildwerk in seiner Anordnung, seiner theatralischen Ästhetik wie in seinem Humanismus. Abgesehen von der grundlegenden Abhängigkeit der Gruppen um Zeus und Athena auf der Ostseite von der Mittelgruppe des Parthenon-Westgiebels, ist für die Gesamtheit des Frieses die Leitidee ziemlich deutlich. Die Masse der großen Olympier ist auf der Ostseite versammelt, zusammen mit der Patronin von Pergamon und dem Herrn des Olymp. Und auch die anderen Seiten wurden überwiegend von Gottheiten gleicher Wesensart eingenommen: im Süden jene des Himmels und des Lichts, im Norden jene der Dunkelheit und der Wasser; die Bewohner des Meeres setzten ihren Kampf auf der Westseite,



292 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Ostfries. Ausschnitt: Apollon und Ephialtes - Berlin

von Norden kommend, fort, während sich auf der Gegenseite der Treppe Dionysos und seine Gruppe von Satyrn und Nymphen mit den Vorkämpfern der Südseite vereinigten. Andererseits besteht der Kampf aus Zusammenstößen einzelner Gestalten gemäß dem Rhythmus von Strömung und Gegenströmung, aus zusammentreffenden und auseinanderstrebenden Diagonalen, deren Zusammenhang hier und dort durch eine ausholende Geste unterbrochen wird, so bei Zeus und Apollon, dem schönen, nackten Gott, durch das vorbeiziehende Gespann, durch den Ritt der Kybele, der Eos oder der Selene, reichgekleideter, offensichtlich friedfertiger Gottheiten, oder durch das Hereinstürmen einer schönen Figur wie Helios oder Nyx, die ihr Gewand aus Dunkelheit und Licht ausbreiten.

Die vollplastischen Gruppen vom Ende des 3. Jahrhunderts haben bereits eines erwiesen: die Fortschritte in der Beobachtung der Anatomie auf Grund der Sektionen, die die Ärzte Herophilos und Erasistratos vornahmen, finden ihren Niederschlag auch in der Skulptur. Die analytische Präzision des männlichen Akts ermöglicht eine Geschmeidigkeit der Bewegungen und ein Spiel der Oberflächenbehandlung, in dem sich die Meisterschaft der Künstler gelegentlich bis zum Exzeß gefällt; mitunter wird aber auch, so zum Beispiel in der Gruppe mit Apollon und seinem Gegner, die Rückkehr zur Nüchternheit des großen Stils der Klassik deutlich. Wie sehr auch bei den weiblichen Gottheiten die Verschiedenheit der Gewänder und Frisuren betont sein mag, läßt sie ein nur selten vernachlässigtes Prinzip sich mit der gleichen Heftigkeit ins Gewühl



293 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Nordfries. Ausschnitt: Nyx mit dem Schlangentopf - Berlin

stürzen, verleiht ihnen die gleichen mörderischen Gesten, die gleichen mächtigen Schritte wie ihren männlichen Mitkämpfern, die sie auch in der Körpergröße erreichen.

Hinter den zahlreichen und ungleichmäßig begabten Mitarbeitern verspürt man einen großen Meister. Hinter der Neuschöpfung der Sage durch Fremdartiges und Unbezähmtes bemerkt man die hellenistische Vergangenheit. Sicher, das Mythologische erscheint in menschlicher Gestalt, oder richtiger: es wirkt wie die Übertragung eines nur gedachten, aber doch mit einem Reichtum an realistischen Einzelheiten geschilderten Ereignisses auf die ideale Welt des Mythos, damit uns so der Anschein des Lebenswahren vermittelt wird. Die Handlung wird entsprechend Zeit und Ort, da ihre neue Deutung Gestalt gewonnen hat, breit geschildert und ausgemalt. Die Gigantomachie von Pergamon illustriert die Wandlung des Hellenismus während des Zeitraums, in dem er sich über den gesamten Mittelmeerraum ausbreitet. Aber im Gegensatz zur äußeren Erscheinung bleibt das fundamental Humane, dieses Spezifikum des griechischen Geistes, bestehen und drückt sich aus im Ebenmaß der Gesichter, in der Harmonie und Kraft der Körper, selbst wenn sie in die Windungen eines Reptils oder den Hinterleib eines Seepferds auslaufen, nicht minder in der Fülle und Gliederung der Gewänder sowie in der kultivierenden Handlung, da die tierische Welt unterworfen und die Ungeheuer, Abbilder des Chaos, niedergerungen werden, ja sogar in der

294 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Nordfries: Nyx (Ausschnitt) - Berlin





295 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Südfries. Ausschnitt: Geflügelter Gigant - Berlin

296 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Nordfries. Ausschnitt: Kampf einer Göttin und eines Löwen mit einem Giganten - Berlin



298 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Ostfries. Ausschnitt: Kopf des Giganten Klytios - Berlin

299 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Westfries. Ausschnitt: Kampf Tritons mit einem jungen Giganten - Berlin

300 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Westfries, an der Treppenwange. Ausschnitt: Nereus, Doris und ein junger Gigant - Berlin

301 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Nordfries. Ausschnitt: Geflügelter Gigant - Berlin

302 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Südfries. Ausschnitt: Selene - Berlin



297 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Südfries. Ausschnitt: Rhea und Adrasteia - Berlin













303 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Telephos-Fries. Ausschnitt: Bau des Schiffs der Auge - Berlin

pathetischen Würde der Unterlegenen, denen sich das Mitleid des Beschauers zuwendet. Ein edler Humanismus und darüber hinaus noch ästhetisch vorausweisend: der Adam der Sixtina und die ‹Marseillaise› von François Rude finden hier ihre von ihren Schöpfern ohne die Kenntnis dieser Vorbilder geschaffene Gestalt, allerdings in der Umsetzung aus der heidnischen Welt in die christliche durch eine Flut von Heiligen- und Götterbildern, deren Quelle Pergamon ist.

Der für die Rückwand einer Portikus, die auf drei Seiten die obere Plattform des Zeus-Altars umgibt, bestimmte Telephos-Fries steht im stärksten Gegensatz zu dem soeben beschriebenen Sockelfries. Das betrifft nicht nur das Sujet, sondern auch Technik und Kompositionsweise. Bisher hatte das Gesetz der Übereinstimmung sowie der Materialgerechtigkeit zwischen Dekor und Architektur die Monumentalskulptur der Griechen bestimmt. Hier nun ist die Höhe des Frieses willkürlich festgesetzt, und insbesondere bestimmt diese nicht auch zugleich die Höhe der Figuren, die auf dem Reliefgrund erscheinen. Sie nehmen in der Tat sehr unregelmäßig höchstens zwei Drittel der verfügbaren Höhe ein, es sei denn, sie erschienen in zwei oder drei Ebenen gestaffelt. Bäume oder Architekturteile füllen die freien Flächen über den Köpfen zwischen den Gestalten aus und rufen so die Vorstellung von Raumtiefe hervor. Die Analogie zur Malerei ist offensichtlich. Einige Votivreliefs hatten im 4. und 3. Jahrhundert den Weg gewiesen, hier aber geht man vom kleinen, skulpierten Bild zum reliefartigen Fresko über. Dies bedeutet eine entschlossene



304 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Telephos-Fries. Ausschnitt: Teuthras und sein Gefolge laufen zum Meer - Berlin

Hinnahme der Vermischung mehrerer Gattungen. Wenn der Schöpfer des Telephos-Frieses eine Kompositionsform wählt, bei der plastischer Dekor die Malerei imitiert – und nicht nur durch Aufhöhung in Farbe –, dann bricht er mit dem bisher geltenden Prinzip der Differenzierung der Arbeitsweisen, die einer jeden ihre eigene Sprache zugewiesen hatte: die Vermischung der Techniken verhindert die volle Entfaltung der Farben und stört den Rhythmus der Formen.

Da die Bemalung verschwunden ist, sind wir nicht mehr in der Lage, die malerischen Qualitäten des Frieses zu ermessen. Doch erlauben es uns die erhaltenen Teile, die Anlage und plastische Qualität des Reliefs zu beurteilen. Es ist die Illustration eines Vortrags, dessen Episoden ununterbrochen aufeinanderfolgen. Zäsuren werden durch einen Baum, eine Säule, einen Pfeiler oder auch nur durch die Position der letzten und der ersten Person – Rücken an Rücken – der beiden aneinandergereihten Szenen angedeutet. Im Gegensatz zum klassischen Prinzip, das die Einheit einer zeitlosen Handlung vor einer neutralen Wand verlangte, breitet sich hier eine Bilderchronik in zeitlich begrenztem Rahmen und realem Raum aus. An die Stelle einer Folge von gleichmäßig gegliederten, ausgewogenen Haltungen, wie sie die Friese der Klassik aufweisen,





306 - Magnesia am Mäander, Tempel der Artemis Leukophryene - Fries. Ausschnitt: Kampf zwischen Griechen und Amazonen - Paris

tritt hier eine momentane Vision ruhiger oder heftig bewegter, vom Geschehen bestimmter Haltungen. Die Vielfalt entspricht der Verschiedenartigkeit der Handlungen, Gefühle oder der geistigen beziehungsweise sozialen Stellung der Personen. Der plastische Dialog weicht hinter einer malerischen Erzählung zurück, die man, beginnend mit der Nordwand, in Schreibrichtung von links nach rechts entzifferte. Die Tragödie wird vom neu entdeckten Heldenlied abgelöst; aber es ist ein anekdotisch und lebensnah formuliertes Heldenlied, gemäß dem Geist der alexandrinischen Poesie, wie sie uns aus den Werken des Theokrit und Kallimachos bekannt ist. Es ist ein romanhaftes Heldenlied, dessen Peripetien von Orakeln, Weissagungen, von unvorhergesehenen Zufällen und vorhersehbaren Wiedererkennungen bewirkt werden, die jedoch den Leser oder Betrachter bis zuletzt im Ungewissen lassen. Auf dem Fries wie in den Gedichten erhält die Erzählung Farbe und Sprache des täglichen Lebens mit seinen pittoresken Details, mit seiner erheiternden oder rührenden Anmut. Das tragische oder auch grausame Geschehen verliert seine Schärfe, und man verfolgt den Gang der Episoden eher mit Neugier als mit Erschütterung.

Die beiden Friese des Großen Altars von Pergamon stellen jeder in seiner Art eine wesentlich bedeutsamere Verkörperung des Stilwollens dar als die Friese an den späteren hellenistischen Tempeln, die, soweit man versucht sein könnte, sie heranzuziehen, im Vergleich dazu banal und mittelmäßig erscheinen. Heute aufgeteilt auf die Museen in Paris, Berlin und Istanbul, greift die Amazonomachie am Tempel der Artemis Leukophryene in Magnesia am Mäander mechanisch seit drei oder vier Jahrhunderten wiederholte Motive auf, ohne Notiz von den neuartigen Gebärden und Gruppierungen der Friese in Pergamon zu nehmen. Der Fries am Tempel der Hekate in Lagina in der Nähe von Stratonikeia in Karien enthält bei einer sorgfältigeren Ausführung der Steinmetzarbeiten in der Gigantomachie der Westseite und in den Götterversammlungen oder in den Gruppen weiterer Personifikationen unbestreitbare Reminiszenzen an Pergamenisches. Aber die Darstellung ist meistens statisch, parataktisch, ohne Gefühl für konkrete Leibhaftigkeit und lebendige Realität. Trotzdem hat die neue Konzeption des monumentalen Dekors, für den der Telephos-Fries am Großen Altar mit seiner Vermischung von Relief und Malerei das beste Beispiel darstellt, im weiteren Verlauf einen großartigen Erfolg gezeitigt. Die römische Kunst wie die der Renaissance bieten zahlreiche Belege dafür. Wir brauchen nur die Trajans- und Marc-Aurel-Säule in Rom und zwölf Jahrhunderte später die berühmten Bronzefüllungen von Ghiberti an den Türen des Baptisteriums in Florenz zu erwähnen. Sollte man diese begnadete Erfindung allein auf Pergamon zurückführen? Damit ergibt sich ein anderes Problem: im Hellenismus ist es schwierig, das einem jeden Kunstzentrum Originäre genau festzulegen. In Rhodos, besonders aber in Alexandria waren das Pittoreske und Anekdotische gleichfalls beliebt, und leider sind wir nur unzureichend über den möglichen Einfluß anderer Kunstwerkstätten des griechischen Mutterlandes oder des hellenistischen Ostens informiert.

305 - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Telephos-Fries. Ausschnitt: Telephos mit seinen Gefährten in Mysien - Berlin

307 - Lagina, Hekataion - Südfries: Lokale Götter und Heroen - Istanbul



309 - Myrina - Statuette einer sitzenden Mainade - Paris

DIE STILRICHTUNGEN DES 2. JAHRHUNDERTS

Die Nike von Samothrake und die Gewandfiguren

Ein präzises historisches Datum verknüpft die Nike von Samothrake mit dem Großen Altar von Pergamon. Im Jahre 190 v. Chr. beenden zwei entscheidende Schlachten den von Rom, Pergamon und Rhodos gegen Antiochos III., König von Syrien, geführten Krieg. Zur See bringt das Eingreifen der rhodischen Flotte bei Myonnesos und zu Lande das des Eumenes II. bei Magnesia den Sieg. Die Rhodier lassen ihren Triumph in Samothrake, Eumenes den seinigen in Pergamon feiern, wobei die Stiftung der rhodischen Weihgabe im Heiligtum der Kabiren ohne Zweifel der des Altars von Pergamon vorausgeht. Mag auch aus pergamenischer Sicht das Denkmal der Rhodier bescheiden gewesen sein, so verkündet es doch für seinen Teil auch in der hervorragend gewählten Aufstellung eine neue Konzeption für die Freiplastik im Verband mit einem großen Architekturkomplex. Die Nike erhob sich auf einem Schiffsbug auf dem Gipfel einer aus Stein geformten Landschaft, die aus den stufenförmig die Abhänge des heiligen Tals bedeckenden Gebäuden des Heiligtums bestand. Die Aufstellung des Denkmals wird durch den im Verhältnis zum umgebenden Mauerring schrägen Unterbau bestimmt: die Statue bot sich nicht von vorn dar, sondern in Dreiviertelansicht, und der Bildhauer hatte die Bewegung und Verteilung des

308 - Rhodos (?) - Votivrelief mit Gottheiten - München



310 - Rhodos - Oberer Teil einer Statue der Polyhymnia - Basel

Gewandes so angelegt, daß die Figur als Ganzes dann die größte Wirkung erzielte, wenn man von der linken Seite her beim Heraufsteigen über die Stufen des Theaters oder beim Spazieren unter der Portikus, die sich rechts oberhalb des Theaters anschloß, einen Blick auf sie warf.

Alles ist demzufolge auf diese Seitenansicht ausgerichtet: der gleichmäßig geschwungene Schiffsbug verstärkt den Eindruck vorwärtsdrängender Kraft und bildet ein Gegengewicht zu den weit ausgebreiteten Flügeln und zu dem durch den Wind wie ein Segel geblähten Gewand. Der durch die Schwingungen und das Auf und Ab der Linien und Massen erreichte Bewegungseffekt wird dank der extremen Sensibilität der Modellierung in menschliche Formen umgesetzt, die die Schönheit eines weiblichen Körpers unter dem Schleier eines leichten Stoffs erkennen lassen.

In einem einzigen Schwung wirft sich die Siegesgöttin mit ihrer hohen Brust überraschend nach vorn, während der Rumpf und das linke Bein wellig zurückfliehend eine lange Spindel bilden. Verstärkt wird diese stürmische Bewegung durch die Art, wie das Gewand über den Unterleib herabgeführt ist, und durch das volle, kaskadengleich schräg nach hinten zwischen den Beinen wirbelnd herabfallende Faltenbündel. Solch wirkungsvolle Verbindung lebendiger Form und kunstvoller Drapierung hat ihre Vorgänger in dem stürmischen Tanz der Nereiden von

311 - Samothrake - Oberer Teil der Nike von Samothrake - Paris





312 und 313 - Delos, Haus der Kleopatra - Statuen der Kleopatra und des Dioskurides

Xanthos. Diese Figuren werden umspielt von der Poesie des Seewinds, dessen Nymphen und Göttinnen belebender Hauch von den Inseln und Küsten Ioniens kommt.

Die Varianten des Faltenspiels haben sich in aller Breite im Laufe des 2. Jahrhunderts entwikkelt. Die Bemühungen im 3. Jahrhundert waren darauf gerichtet, das Detail und die Natur der Gewandung real und dem Objekt angemessen wiederzugeben. Zwangsläufig führten sie zu dieser wundervollen, virtuosen Vollkommenheit, der es gelingt, auch im Marmor die Durchsichtigkeit eines hauchdünnen, über die Falten des Chitons gelegten Schleiers nachzubilden. Mit aller Zurückhaltung tritt dieses Verfahren an der Nike von Samothrake und an den Göttinnen des großen Frieses von Pergamon in Erscheinung, nachdem zuvor offenbar ein einfallsreicher Meister von Terrakotten diese Idee als erster in die Tat umgesetzt hatte. Die feinen, auf der Insel Kos hergestellten Leinenstoffe, die sogenannten *Coae vestes*, sind das reale Stimulans. Eine recht bedeutende Zahl aus den großen Städten Kleinasiens oder von den Inseln stammender Statuen bezeugt den Erfolg einer Mode, die, angeregt von der schöpferischen Phantasie in der Gewand-



314 - Pergamon, Palast Attalos' II. - Kandelaberträgerin - Berlin



315 - Myrina - Muse mit Schriftrolle - Paris

gestaltung, auch in der Skulptur ästhetische Wiedergabe findet. Die Kleopatra von Delos, eine junge Athenerin, deren Porträtstandbild sich neben dem ihres Mannes im Peristyl ihres Hauses befand, ist eines der besten und sicher datierten Beispiele (138/137).

Ein rhodischer Bildhauer, Philiskos, wußte dies bei der Darstellung der Musengestalten im Geschmack jener Zeit zu nutzen. Die Durchsichtigkeit des den Umhang ersetzenden Schleiers erlaubt es ihm, die Kombinationen von Vertikalen, Kurven und Schrägen durch Schichtung zu verdoppeln, wozu sich die Verbindung dieser beiden weiblichen Kleidungsstücke bestens eignet. Der ausgewogene Rhythmus der Hüftbewegung, der die Geschmeidigkeit des Körpers spüren läßt, und des Falls der durch das Abspreizen des Spielbeins entstehenden Bogenfalten, der die Feinheit der Gewandung greifbar macht, wird andererseits durch die Überlängung der Proportionen und das Anschwellen der Formen unter den Brüsten aufgelockert. Polyhymnia *(vgl. Abb. 376)* ist die weitaus eigenständigste Figur der Gruppe: in Seitenansicht dargestellt, in meditierender Haltung, den Blick in die Ferne gerichtet, abwesend und wie von einem musikalischen Traum



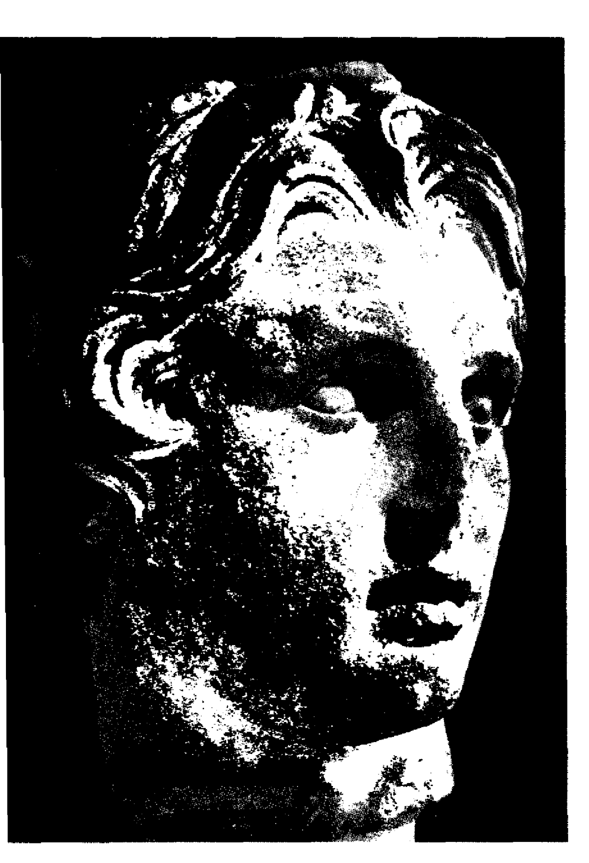
316 - Rhodos - Torso einer sitzenden Nymphe - Rhodos

überwältigt, scheint sie in der römischen Kopie des Museums im Konservatorenpalast getreu wiedergegeben zu sein. Aber wir müssen auch den hübschen Gesichtszügen einer fast gleichzeitig mit dem Original entstandenen Nachbildung einer rhodischen Statue unsere Aufmerksamkeit widmen, deren Oberteil sich in der Sammlung R. Käppeli befindet.

Wenn man sich auf das Relief im British Museum, London, mit der Künstlerinschrift des Archelaos von Priene verlassen darf, so war die Gruppe des Philiskos an einem Berghang in einem Musenheiligtum aufgestellt. Die Haltungen waren aufeinander abgestimmt und ergaben so eine Art lebenden Bildes wie in etlichen Szenen des Telephos-Frieses. Ebenso denkt man dabei an die von pergamenischen Vorbildern abgeleiteten Wandmalereien in Pompeji, auf denen Dionysos mit seinem Gefolge einen Felsenweg herabschreitet, um die am Gestade von Naxos schlafende Ariadne bewundernd zu betrachten. Eine Übertragung dieses malerischen, von süßlichem Mystizismus geprägten Vorwurfs ins Hochrelief schmückte das Giebelfeld des etruskischen Tempels von Civitalba. Die Atmosphäre der von den hellenistischen Fürsten geförderten literarischen Kreise, in denen sich ein Thema wie die Musen und gelehrte Allegorien zur Neugestaltung anbot, ist deutlich im unteren Streifen des Archelaos-Reliefs eingefangen, der ihm den Beinamen ‹Apotheose des Homer› verschafft hat. Hinter dem thronenden Dichter stehen Chronos und

317 - Bovillae - Archelaos von Priene - Relief mit der ‹Apotheose Homers› - London





318 - Pergamon - Kopf Alexanders - Istanbul



319 - Delphi - Kopf einer Porträtstatue, vielleicht des Flamininus(?) - Delphi

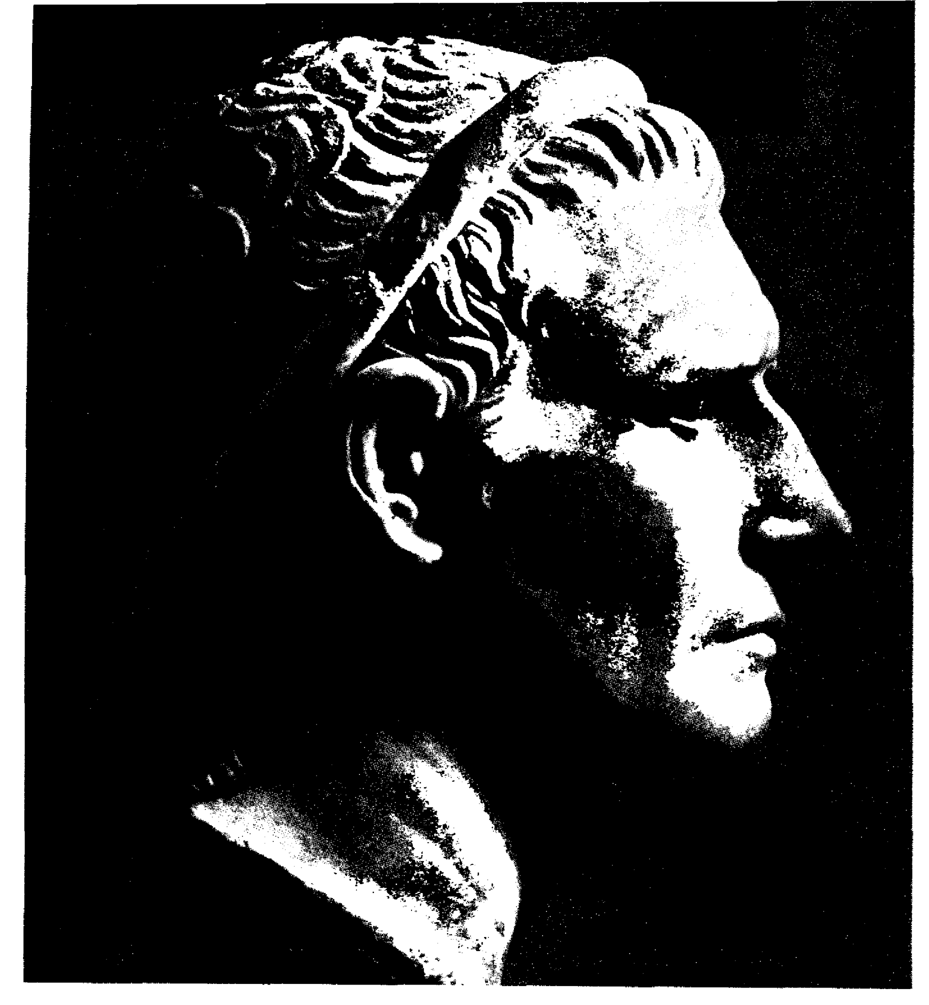
Oikumene – Verkörperungen der Zeit und des Erdballs mit den Zügen des Ptolemaios IV. und der Arsinoë III. –, während zu einem Opfer zu seinen Ehren die Allegorien der dramatischen Genera, angeführt von der des Mythos und der Geschichte in Begleitung der Physis (Natur), herannahen.

Porträtplastik und nackte männliche Statuen

Es muß als einzigartige Tatsache gelten, daß das Porträt Homers in der römischen Welt weniger verbreitet war als das des Menander oder auch das jenes unbekannten griechischen Dichters, dem zunächst irrtümlicherweise der Name des Seneca beigelegt wurde. Die vom Ideal der Klassik bestimmte Eleganz Menanders, die heftige Leidenschaft, die die Züge des Pseudo-Seneca aufwühlt und belebt, boten, so muß man glauben, viel unmittelbarer Verführerisches als die Tiefe an Inspiration und der Reichtum an dichterischer Bedeutsamkeit vom Typus des blinden Homer, von dem der Louvre die beste Replik besitzt. Ein unbekannter Bildhauer hatte gegen Mitte des 5. Jahrhunderts die Blindheit Homers durch geschlossene Augen wiedergegeben. Der Künstler des hellenistischen Porträts lehnt diesen Kunstgriff ab. Als Beobachter der Realität auch im Detail

320 - Rom - Homer (antike Kopie) - Paris

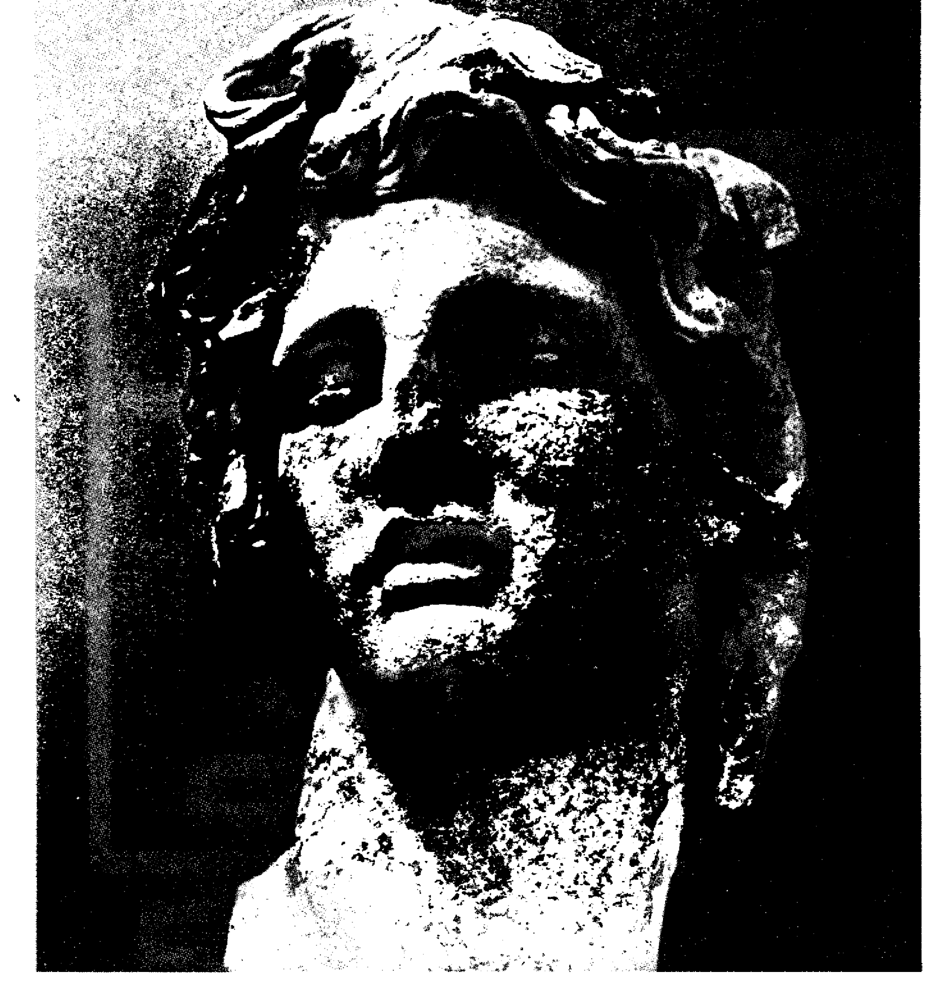




321 - Italien - Porträt Antiochos' III. (antike Kopie) - Paris

und Meister der neukomponierten Form bedient er sich ausschließlich plastischer Hilfsmittel, um ein Höchstmaß an symbolischer Aussagekraft zu erreichen. Das in die tiefliegende Augenhöhle eingebettete Auge, die starre Pupille und die ebenso starren Augenlider wirken wie erstorben; sie kennen die richtungweisende Bewegung des Blicks nicht mehr. Die abwechslungsreich herausgearbeiteten Augenbrauen wie die Stirnfalten und die eingefallenen Wangen scheinen weniger Zeichen des Alters als Beweise angestrengten Denkens zu sein. Der Windhauch, der die Haar- und Bartlocken zaust, ohne die Gelassenheit der Gesichtszüge zu verändern, bestätigt ebenso wie die ‹sprechenden Wangen› und die halbgeöffneten Lippen das Wesen des Dichters.

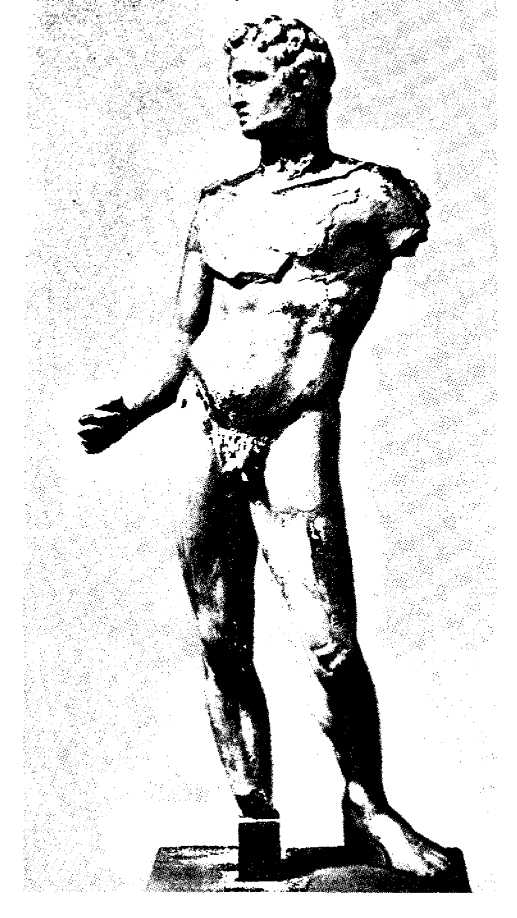
Welcher Epoche soll man dieses Bild des blinden Homer zuweisen, dessen Original ohne Zweifel eine bronzene Sitzstatue war? Lange Zeit war man der Auffassung, dieses als Schöpfung eines rhodischen Künstlers angesehene Meisterwerk des Hellenismus sei gleichzeitig mit der Gruppe



322 - Rhodos - Kopf des Helios - Rhodos

des Laokoon entstanden. Letztere wiederum hatte man im Vertrauen auf einen epigraphischen Vergleich dem dritten Viertel des 1. Jahrhunderts zugeschrieben, was sich jedoch durch die kürzlichen Entdeckungen in Sperlonga als unhaltbar erwies. Wie auch immer es sich mit der Datierung der berühmten Gruppe verhält, das Bildnis des blinden Homer gehört in nächste Nähe des Porträts Antiochos' III. Denn dieses zeigt die gleiche Art des Gesichtsaufbaus durch Verwendung verwandter plastischer Ausdrucksweisen und die gleiche Art, den Eindruck innerer, fesselnder und Beachtung fordernder Spannung zu erwecken, dies besonders in der bewegten Reliefflerung, die den Schnitt des Augenbrauenbogens untermalt, sowie durch die von kleinen Wülsten begrenzten Stirnfalten. Kurz gesagt, der Kopf im Louvre ist eine hervorragende Replik eines Bronzebildnisses Antiochos' III., das im Jahre 205, also zu dem Zeitpunkt geschaffen wurde, da dieser den Titel ‹der Große› annahm. Wir hoffen, uns darin nicht zu irren, daß die Porträtkunst um 200 drei recht verschiedene Stilrichtungen aufweist: die nüchterne und strenge attische





324 - Smyrna - Porträtstatue des Alexander I. Balas - Paris

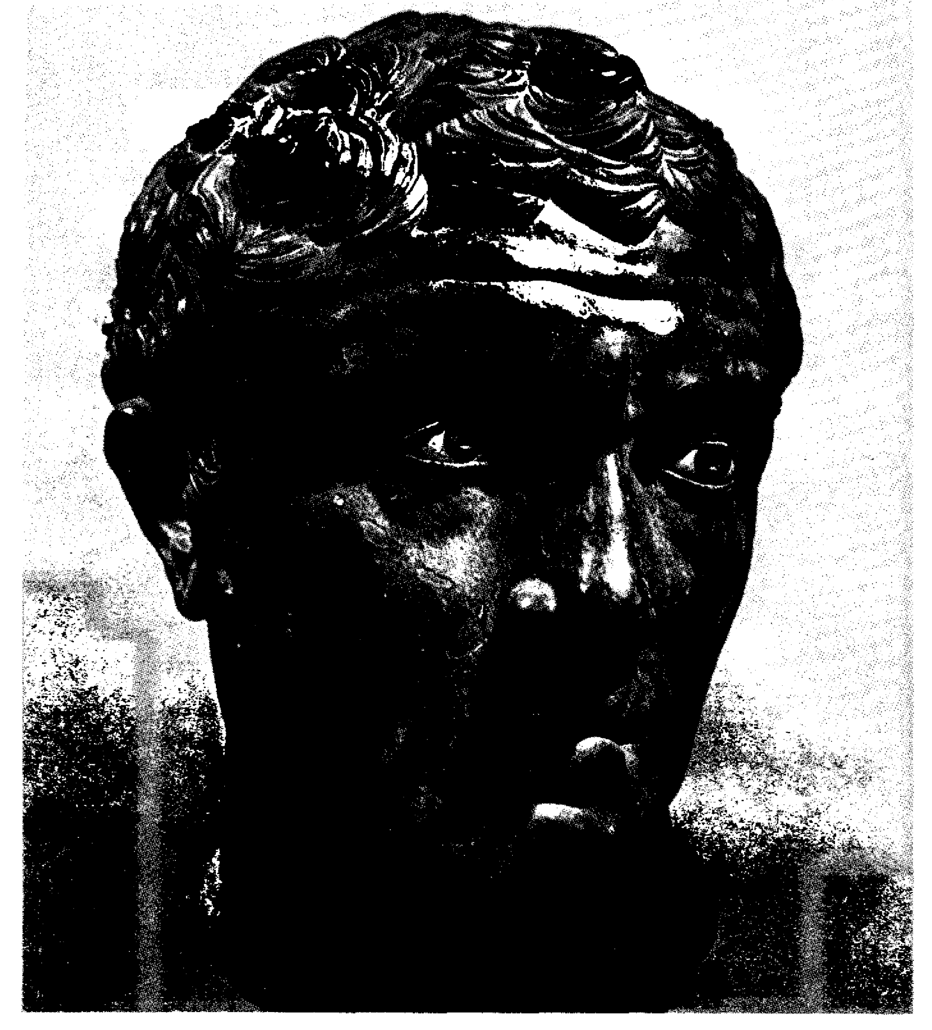


325 - ‹Poseidon Jameson› - Paris

Kunstrichtung im Chrysipp des Eubulides steht im betonten Gegensatz zum theatralischen und pathetischen Realismus des Pseudo-Seneca, und zwischen ihnen findet die kraftvolle und gemessene, aber ungemein ausdrucksstarke Arbeitsweise der Porträts Antiochos' III. und des blinden Homer ihren Platz. Man denkt an die drei Stile hellenistischer Beredsamkeit, deren Lehren von den römischen Rednern in Theorie und Praxis gepflegt wurden: den Attizismus, den Asianismus und das Rhodische. Nichts ist bedauerlicher, als daß wir bei drei von vier Bildnissen nur den Kopf kennen.

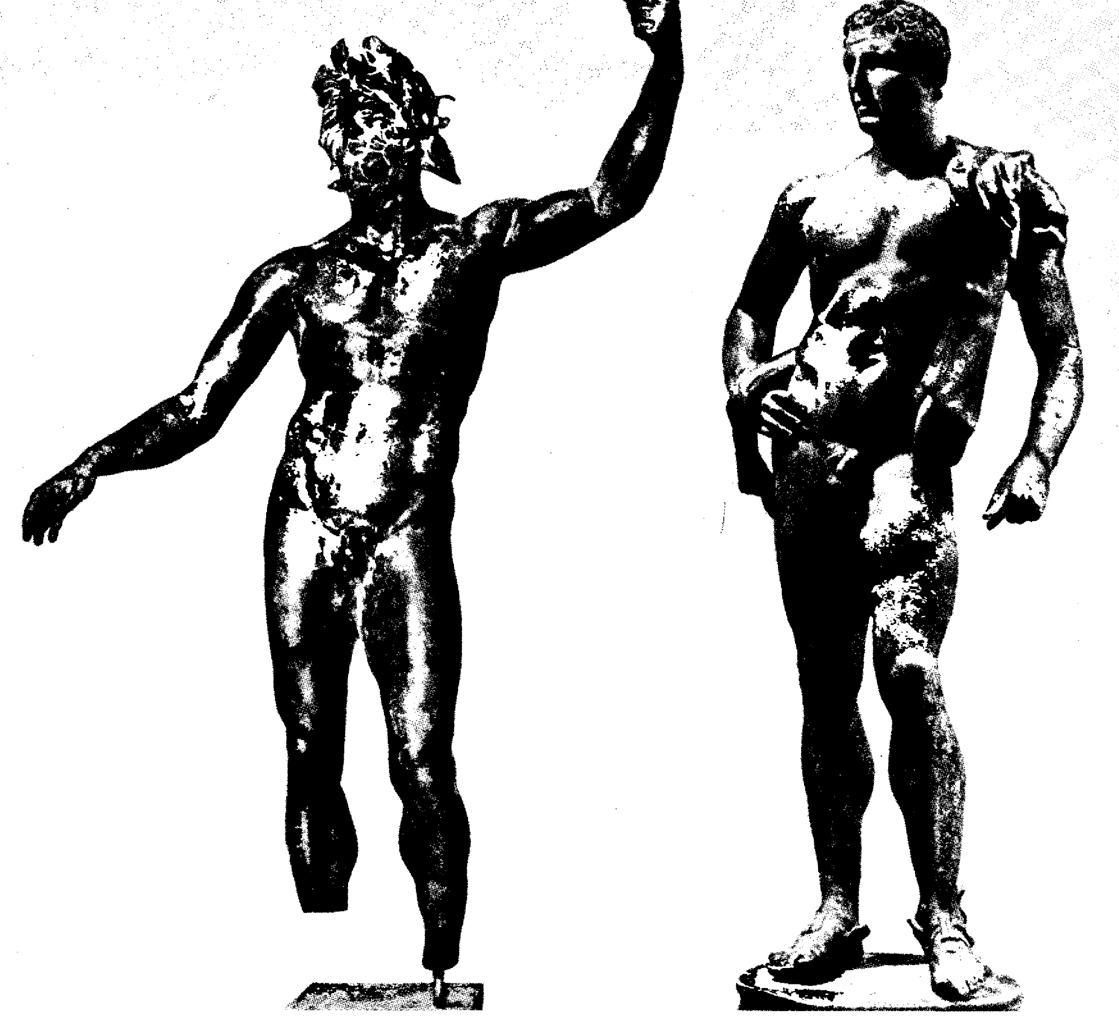
Die erstaunliche Entwicklung des Realistischen im Porträt während des 3. Jahrhunderts war der weiteren Verwendung der überlieferten Formen klassischer Idealisierung in der Wiedergabe des Körpers nicht zuträglich. Im Gegenteil, es kann nicht wundernehmen, daß man in der königlichen Ikonographie die Nacktheit als Zeichen der Vergöttlichung in dem Moment wiederauftreten sieht, als sich etwa um die Mitte des 2. Jahrhunderts das Augenmerk der Bildhauer von neuem den großen Vorbildern der Klassik zuwendet – was der von Plinius erwähnten ‹Renaissance der Kunst› entspricht. Beweis dafür ist die große Bronzestatue im Thermenmuseum, in der man Demetrios I., König von Syrien (162–150), erkannt hat. Im ersten Augenblick erinnert die

323 - Rom - Statue des Demetrios I. von Syrien - Rom



326 - Delos, Granit-Palaistra - Kopf einer männlichen Porträtstatue - Athen

Statue an die Alexanders mit der Lanze, dank künstlerischer Beziehung und Reminiszenz an die dynastischen Zielsetzungen der Seleukiden. In Wahrheit sind jedoch die äußere Erscheinung, die Proportionen, ja selbst die Strukturierung der Statue in ihrer massiven und demzufolge imponierenden Stabilität den Typen Polyklets näher verwandt als dem lysippischen Vorbild. In der Vermengung verschiedenartiger Einflüsse haben wir hier ein einprägsames Beispiel dafür, daß der wesentliche Effekt dem letzten Aufleuchten pergamenischen Kunstwollens entnommen ist. Dafür möge man die Verteilung der Akzente beachten, besonders in der Modellierung des Rumpfs und des Gesichts, sowie den Wulst, der den Bogen des Thorax begrenzt; aber eine Formel steht anstelle der Detailbeobachtung: sie wiederholt sich am Rumpf der Krieger des Weihgeschenks Attalos' II. aus den Jahren um 150.



327 - ‹Poseidon Loeb› - München

328 - Pompeji - Porträtstatuette des Antiochos VIII. Grypos - Neapel

Diese Auffassung nackter Männlichkeit mit dem Bestreben, die Körperstruktur zur Demonstrierung übermenschlicher Kraft künstlich zu zerstückeln, finden wir auch an einer großen Statuette des den Dreizack schwingenden Poseidon im Louvre. Alle Möglichkeiten des Ausdrucks sind rein äußerlicher Natur: in schlangenartigen Windungen fallen Haupt- und Barthaar herab, das Gesicht ist gedunsen, die Muskeln sind wulstig. Noch verleiht die Kraft einer langen Tradition dem Bildnis einen Zug von Majestät und den Charakter eines Stils. Aber in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts verrät uns ein anarchischer Eklektizismus den Zerfall der hellenistischen Koine, als die großen Dynastengeschlechter, von Rom beherrscht, in blutiger Korruption und Konfusion zusammenbrechen. Da Statuen von Königen nicht auf uns gekommen sind, bietet die Kleinplastik in Terrakotta oder Bronze wenigstens einen Abglanz. Ein kleines Porträt

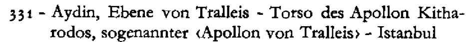


329 - Kopf der Aphrodite - München

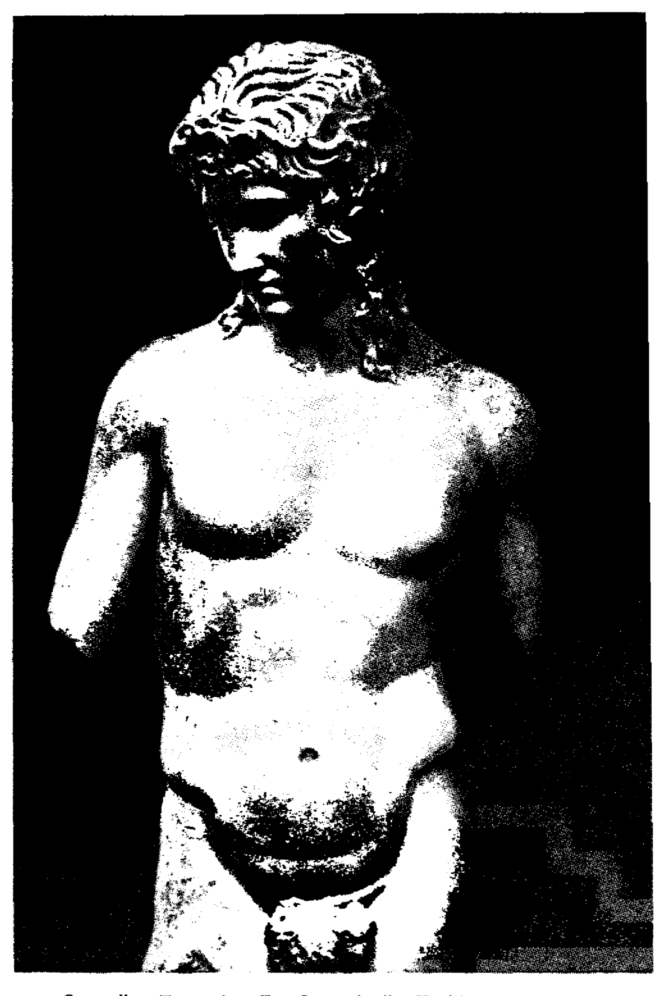
330 - Horbeit - Aphrodite mit Gewandung - Paris







331 - Aydin, Ebene von Tralleis - Torso des Apollon Kitharodos, sogenannter ‹Apollon von Tralleis› - Istanbul



332 - Centocelle - Torso einer Eros-Statue (antike Kopie) - Vatikan

des stehenden Alexander I. Balas (150–145) ist eines der sorgfältigsten Beispiele aus der Produktion von Smyrna: das kraftvolle Gesicht stimmt mit dem Münzprofilbildnis dieses Usurpators überein, der es wagte, den Namen Alexanders und den Silberpappelkranz des Herakles zu tragen; die Pose – prahlerisch und exzentrisch im Doppelsinn des Worts, obgleich sie noch durch eine sichere Modellierung getragen wird – kündigt bereits die Zergliederung einer großen Statuette aus Pompeji an. Sie zeigt das Porträt eines der letzten Seleukiden, Antiochos VIII. Grypos (125–96), unter erneuter Bezugnahme auf Lysipp. Der Fürst erscheint mit den Flügelsandalen des Hermes und trägt über der Schulter eine kurze Chlamys mit starren, mutwillig gebrochenen Falten.



333 - Piräus - Votivrelief: Besuch des Dionysos bei dem Dichter - Paris





335 - Ägypten - Tetradrachme. Vorderseite: Münzbildnis des Ptolemaios V. Epiphanes - Paris

334 - Der ‹Krater Borghese› (Ausschnitt) - Paris

Während die lysippischen und pergamenischen Typen in Werken dieser Art ihre letzten Verkörperungen finden, setzt sich die praxitelische Lieblichkeit im 2. und zu Beginn des 1. Jahrhunderts in einer Reihe von Gestalten göttlicher oder mythologischer Herkunft fort. Eleganz der Formen und Charme des Ausdrucks nehmen nach und nach poetischen, mysteriösen, beunruhigenden oder deutlich doppelsinnigen Charakter an. Wir haben bereits auf den Apollon in der jüngsten der Marsyas-Sage gewidmeten Gruppe hingewiesen; ein in Lamia gefundener gar zu reizender junger Satyr aus Marmor gehört zur gleichen Stilrichtung und in dieselbe Zeit. Gewundene Posen, die berechnete Entschleierung des weiblichen Körpers, die unentschlossene Grazie des Jünglingsalters, die schmeichelhafte Sanftheit der Gesichter, die Weichheit des Blicks sind die bevorzugten Themen der virtuosen Bildhauer. Jene Skulpturen – sei es als Relief oder Rundplastik – verdienen das meiste Interesse, in denen die originale Kraft alexandrinischen Kunsthandwerks noch mächtig ist oder die noch die Feinheit höfischer Kunst auszeichnet.

Alexandrinisches Kunstschaffen und die galante Mythologie

Der erste Ptolemaier hatte mit Nachdruck seinen Willen bekundet, seine Dynastie im Geschlecht der Pharaonen wurzeln zu lassen, nachdem er in den Besitz des Erbes Alexanders des Großen, des erklärten Ammon-Sohns, gelangt war. So machte er Alexandria, seine neue Hauptstadt, die dem vergöttlichten Eroberer geweiht war, zu einer griechischen, den Brennpunkten des Hellenismus zugewandten Stadt. Infolge der Zerstörungen und Plünderungen, Bodensenkungen und Wiederaufbauten, derentwegen die antike Stadt nahezu vollkommen verschwand, ist die große Masse der aus der Verschmelzung der beiden bedeutenden Traditionen entstandenen plastischen Werke fast restlos für uns verloren. Immerhin sind uns einige bezeichnende Beispiele überliefert, um die herum sich eine wichtige Gruppe späterer, aber im gleichen Stil gearbeiteter Skulpturen ansiedeln läßt. Eines dieser seltenen Beispiele ist der große, in Form eines tiefen Tellers gearbeitete und unter dem Namen ‹Tazza Farnese› bekannte Cameo. Es handelt sich um eine Darstellung aus der dynastischen Propaganda, die in die letzten Jahre der Regierung der Kleopatra I., etwa zwischen 175 und 173, gehört. Das Tondo gibt symbolisch den Segen wieder, der mit der Nilschwelle dem göttlichen Handeln des verstorbenen Königs zu verdanken ist. Zuunterst befindet sich die Sphinx des Osiris (mit den Zügen des Ptolemaios V. Epiphanes), und auf ihr sitzt die Königinmutter Isis (Kleopatra); darüber erhebt sich der königliche Thronfolger, Horos-Triptolemos (Ptolemaios VI. Philometor). Er ist schreitend dargestellt und legt die rechte Hand auf den Pflugsterz. Zur Linken sitzt der Nil und hält ein Füllhorn; zur Rechten erscheinen die Verkörperungen der Jahreszeit der Nilflut und der Ernte, beide durch ihre Attribute gekennzeichnet; in der Luft darüber schweben die Etesien, dank deren Wehen die fruchtbringenden Wasser anschwellen.

Lassen wir die typisch ägyptische Sphinx außer acht, so vermitteln uns alle übrigen Figuren ein genaues Bild des zu diesem Zeitpunkt in der alexandrinischen Kunst benutzten Formenrepertoires. Von der gräzisierten Königinmutter Isis wird man besonders die libysche Frisur mit den Korkenzieherlocken, die feinen Gesichtszüge und deren liebliche Rundung, die sich auch an zwei kleinen rundplastischen Porträts im Louvre wiederfinden, in Erinnerung behalten. Der Frauentypus ist charakteristisch für den ägyptischen Einfluß: ein schmaler Brustkorb mit runden und prallen Brüsten, auf einem Unterleib, der sich zu einem breiten Becken erweitert, dessen fülliges Rund sich in den Schenkeln fortsetzt und in die angewinkelten Beine übergeht (das am meisten griechisch wirkende Werk in dieser alexandrinischen Richtung ist die ‹Venus de Luynes› mit ihrer herrlichen Frisur, deren Locken auf die Schultern herabfallen). In der Gesamtkonzeption ihrer Gestalt steht sie der schlafenden Ariadne im Vatikan und in Florenz nahe, deren Haltung



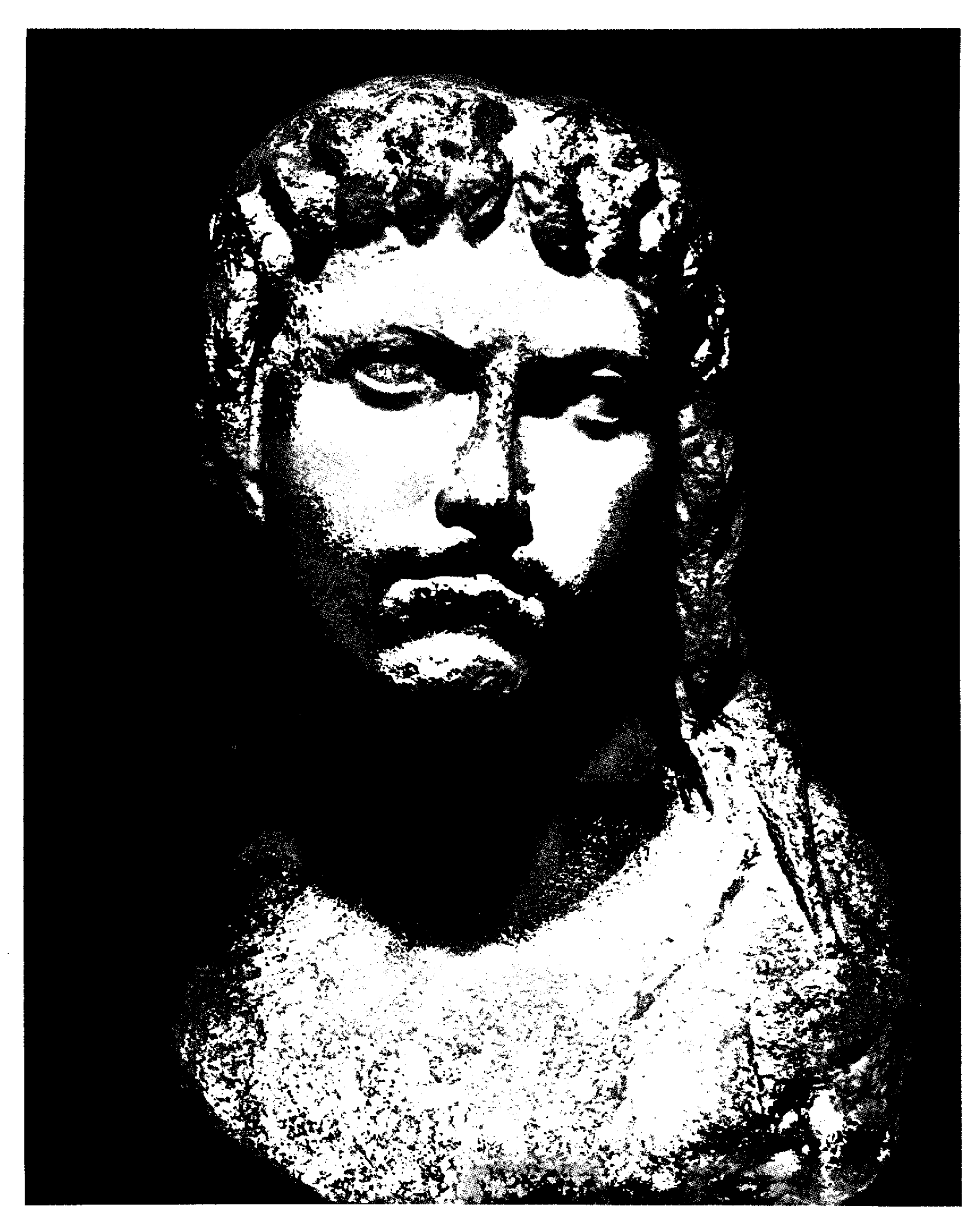
336 - Die ‹Tazza Farnese› - Neapel



337 - Weiblicher Kopf - Alexandria

wohl lässiger erscheint, die aber mit der gleichen Sorgfalt in der plastischen Wiedergabe komponiert ist (nur die Gewandung verrät in ihrer komplizierteren und reicheren Ausgestaltung rhodischen und pergamenischen Einfluß).

Die Jahreszeiten der ‹Tazza Farnese› stellen in ihrer Rücken- und Vorderansicht wie in einem Schönheitswettbewerb zwei Modelle jugendlicher Grazie dar, wobei sich die Tradition in der Wiedergabe des Weiblichen auf pharaonischen Reliefs mit der praxitelischen Kunstübung vermischt. Denkt man vor diesen beiden zusammengehörigen und geschickt halbentblößten Schönheiten nicht unvermittelt an den schlafenden Hermaphroditen, dessen Frisur sogar vom Künstler der Jahreszeiten ersonnen zu sein scheint? Steht nicht in der Nachfolge dieses von Wollust und Manierismus inspirierten Werks die Originalgruppe der drei Grazien, die jahrhundertelang unendlich oft kopiert und imitiert und von der zu häufig angenommen wurde, daß ihr Original ein Gemälde gewesen sein müßte? Von den männlichen Gestalten der ‹Tazza Farnese› ist der sitzende Nil mit dem schönen Gesicht eines philosophierenden Gottes offensichtlich alexandrinisch. Seine massige Fülle erinnert uns daran, daß er für die Ägypter androgyn war. Und ohne Zweifel ist



338 - Porträt der Kleopatra II. - Paris

339 - Erment - Statuette eines Isis-Priesters, sogenannter ‹Isis-Priester Fouquet› - Paris



340 - Fassung eines Rings: Ptolemaios VI. Philometor mit der ägyptischen Doppelkrone - Paris



341 - Fassung eines Rings: Ptolemaios VI. Philometor mit dem griechischen Diadem - Paris



342 - Kap Artemision - Jockei - Athen



343 - Chalon-sur-Saône - Statuette eines Nubiers - Paris



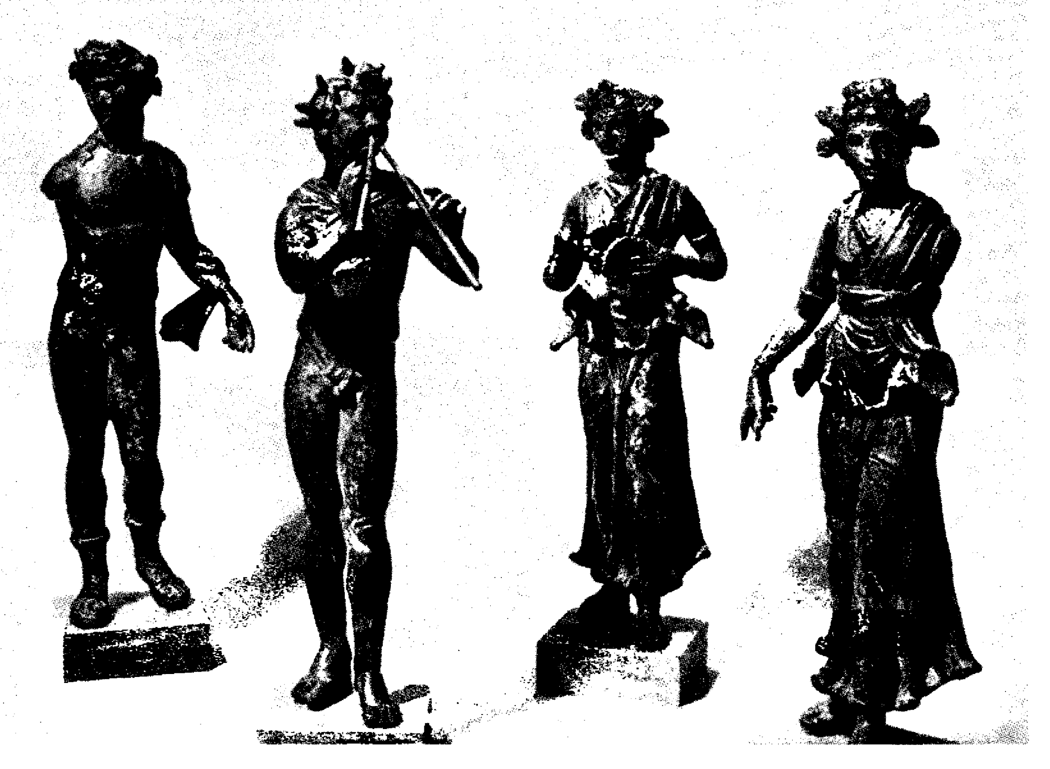
344 - Porträtstatuette des Ptolemaios VII. - Paris



345 - Myrina - Dionysos und Ariadne - Paris

auch das Original des lagernden Nil im Vatikan auf Grund gewisser Einzelheiten in der Haartracht in Alexandria geschaffen worden, wenn auch die auf uns gekommene Kopie akademisch wirkt. Den Triptolemos-Horos wollen wir beiseite lassen: er erinnert uns zugleich an die romantischen Alexander-Porträts und die pergamenischen Galater.

In der Reihe der rundplastischen Königsporträts – die man auf Grund der Inschriften oder nach Münzbildnissen benennen kann – gibt es etliche, die zwar wegen des verwendeten Materials, der Darstellungsweise oder ihrer traditionellen Attribute in Verbindung mit dem griechischen Realismus gebracht werden, andererseits aber das politisch kluge Streben nach Angleichung erkennen lassen. Doch die interessantesten und betontest alexandrinischen Porträts finden sich ohne Zweifel an Statuen und Statuetten ägyptischer Priester – das beste Beispiel ist der Isis-Priester der ehemaligen Sammlung Fouquet –, um nicht von den realistischen oder karikierten Typen zu sprechen. Die Etesien von der ‹Tazza Farnese› könnten sehr wohl in den vielfältigen dionysischen, in der ganzen griechischen Welt gängigen Festzügen erscheinen, und es dürfte schwerfallen, den Anteil der ptolemaischen Hofkunst an der Verbreitung dieses Themengenres fest zu umreißen.



346 - Unterägypten - Dionysische Gruppe - Paris

Seit dem Beginn des 2. Jahrhunderts hat die Entwicklung des malerischen Dekors in den Heiligtümern und in den königlichen Residenzen die Verbreitung rundplastischer mythologischer Darstellungen besonders von erotischen und dionysischen Gruppen gefördert. Ihrer Beliebtheit bei den Römern verdanken wir die Erhaltung einer recht großen Zahl von Repliken. Am Anfang stehen Philosophie und Theater: erinnern wir uns daran, daß am Ende des ‹Symposion› des Xenophon nach einer Diskussion über die Liebe den Teilnehmern am Gastmahl ein von zwei Personen bestrittenes Schauspiel dargeboten wird, das die Hochzeit des Dionysos und der Ariadne zum Inhalt hat. Das Neue in der hellenistischen Epoche ist die Übertragung von Sujets, die vordem der Kleinkunst vorbehalten waren, auf das Statuarische. Die erotischen Gruppen stellen die nach Sokrates und Platon in der Theorie einander widersprechenden beiden Aspekte der Liebe dar; jedem ist die Gruppe von Eros und Psyche im Museo Capitolino bekannt: das Wechselspiel von Sinnlichem und Geistigem belebt diese allegorische Komposition, die sich wie eine Übung in philosophischer Poesie, im übrigen frei von jeder politischen und präzisen religiösen Bindung, darbietet. Die auf zwei Figuren beschränkten Szenen des dionysischen Kreises bewahren gelegentlich einen viel engeren Zusammenhang mit lokalen Kultformen: diesen Eindruck ruft die Wiedergabe zweier Statuen aus der ‹Aufforderung zum Tanz› genannten Gruppe auf einer römischen Münze von Kyzikos hervor. Satyr und Nymphe haben ohne Zweifel das Tageslicht in einem anderen Bereich erblickt als die Gruppe von Eros und Psyche: Eros

347 - Rom - Eros und Psyche, der sogenannte ‹Kapitolinische Kuß› (antike Kopie) - Rom





348 - Pergamon - Hermaphrodit - Istanbul

349 - Erotische Gruppe: Satyr und Nymphe (antike Kopie) - Rom

350 - Rom - Schlafender Hermaphrodit (antike Kopie) - Rom



351 und 352 - Gruppe der ‹Aufforderung zum Tanz›: Der musizierende Satyr; Die sitzende Nymphe (antike Kopien) - Florenz und Genf



353 - Delos - Erotische Gruppe: Aphrodite, Eros und Pan - Athen



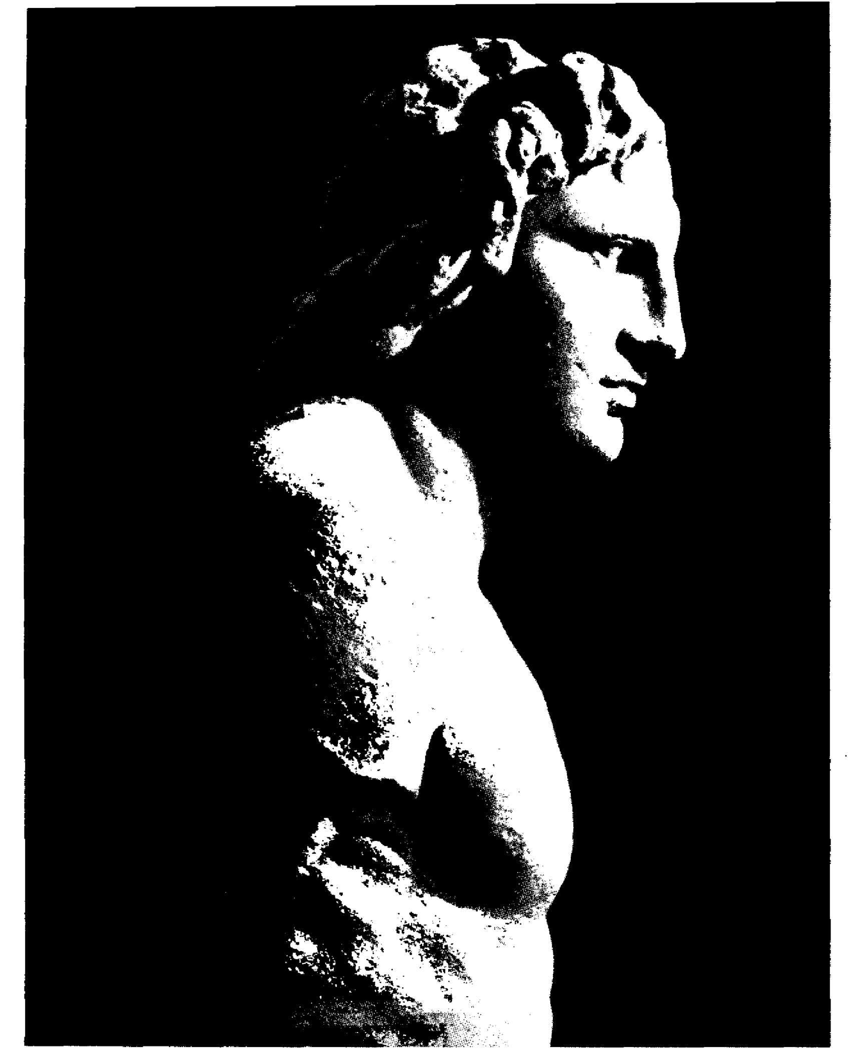


355 - ‹Aphrodite Heyl› - Berlin

läßt uns an den sich aufstützenden oder besser an den schlafenden Hermaphroditen denken, der mit eben der Raffinesse frisiert ist, die wir mit guten Gründen weiter oben als alexandrinisch bezeichnet hatten. Die Gestalt der Psyche stellt eine Abwandlung eines am Ende des 4. Jahrhunderts geschaffenen Typus der halbnackten Aphrodite dar. Der Satyr aus der ‹Aufforderung zum Tanz› weist eher ‹pergamenische› Akzente auf, und seine Partnerin, die Nymphe, übernimmt die Drehbewegung der Tyche von Antiocheia.

Die ‹Aufforderung zum Tanz› steht vielleicht, chronologisch gesehen, am Anfang der Reihe erotisch-dionysischer Gruppen. Ihre Varianten folgten im Verlauf des 2. Jahrhunderts und später aufeinander und illustrierten die Liebeskämpfe in komplexen Kompositionen, deren Prinzip an die im 3. Jahrhundert konzipierten Szenen von Athletenwettkämpfen erinnert. Während in

354 - Melos - Statue der Aphrodite, sogenannte ‹Venus von Milo› - Paris



356 - Delos - Torso des sogenannten ‹Inopos› (Profil) - Paris

dieser Gruppe – eine ausgezeichnete Replik befindet sich im großen Hof des Thermenmuseums – noch Begehren und Aufforderung zu spüren sind, zielt die Arbeitsweise im weiteren Verlauf leider nur noch dahin, am Konventionellen festzuhalten. So ist denn jegliche Überzeugungskraft aus dem Dialog zwischen Pan und Aphrodite in der auf Delos gefundenen Gruppe entschwunden, und die Göttin rafft sich – wie geistesabwesend – nur zu einer schwachen Geste auf, um den zaghaften Versuch des behaarten Pan abzuwehren, der sich ihr wie ein treuer, allzu zärtlicher Hund nähert.

Indessen gelingt es dem Künstler der Venus von Milo um die gleiche Zeit (um 100), dem aus dem Œuvre des Lysipp entlehnten Vorbild fleischliches Leben ohne jeden schalen Beigeschmack zu verleihen, wie ein Gärtner, der aus dem Stamm einer alten, kräftigen Pflanze eine neue Rose

357 - Melos - Venus von Milo (Profil) - Paris





358 - Lykosura, Tempel der Großen Göttinnen - Damophon von Messene - Kopf der Demeter - Athen

359 - Aigeira - Eukleides von Athen(?) - Kopf des Zeus - Athen







361 - Lykosura, Tempel der Großen Göttinnen - Damophon von Messene - Kopf der Artemis - Athen

360 - Lykosura, Tempel der Großen Göttinnen - Damophon von Messene - Kopf des Titanen Anytos - Athen



362 - Rom, Thermen des Titus - Gruppe des Laokoon und seiner Kinder - Vatikan



363 - Sperlonga, Grotte des Tiberius - Gefährte des Odysseus - Sperlonga

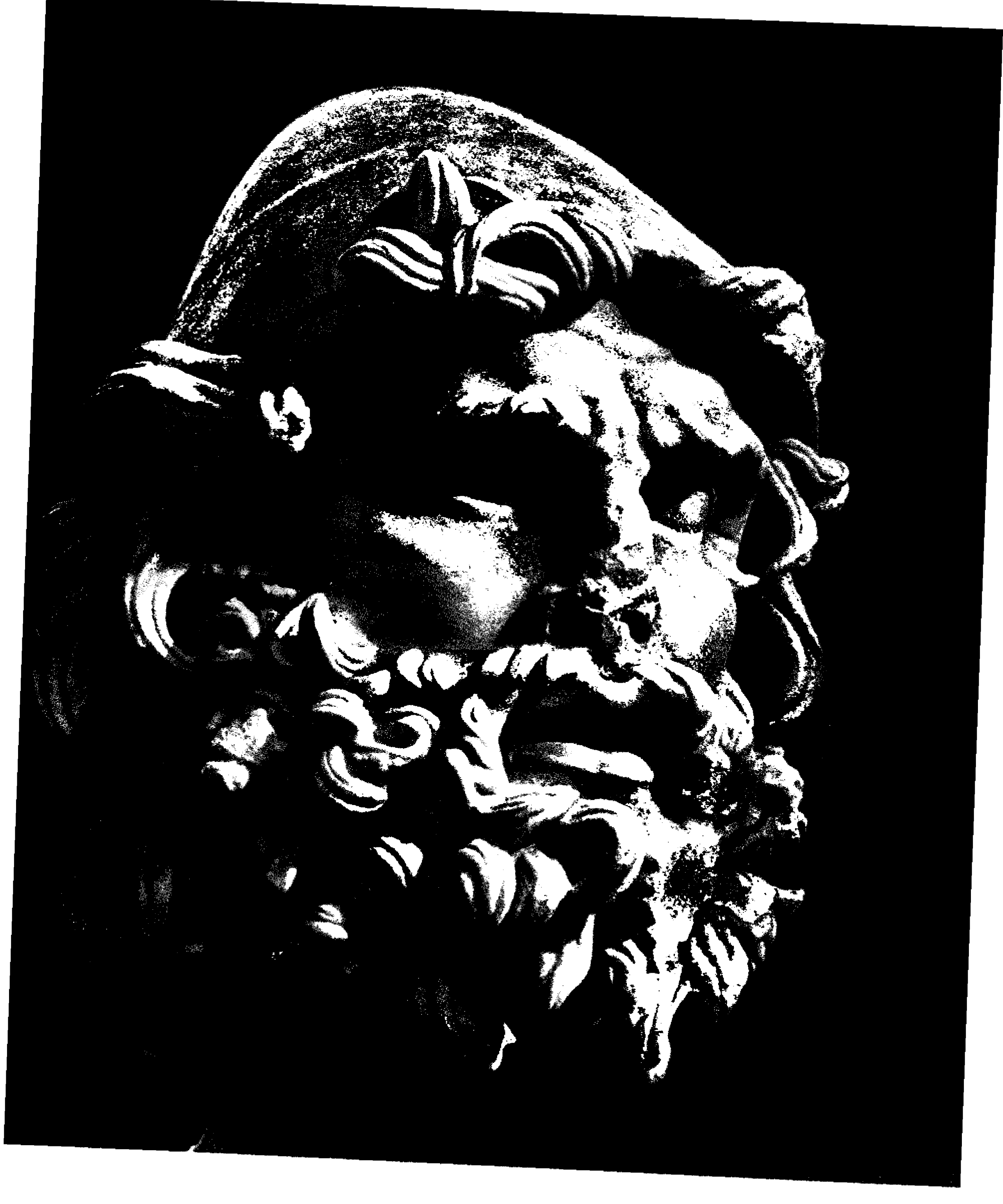


züchtet. Denn es handelt sich in diesem Fall weder um eine akademische Huldigung an einen großen Meister der Vergangenheit noch um eine kühle Nachahmung. Der Schöpfer der Venus von Milo wandelt die ursprünglichen Gegebenheiten von Grund auf ab, indem er das statuarische Motiv der Aphrodite von Capua – deren vom Relief beeinflußte Haltung auf Seitenansicht angelegt war – auf Vorderansicht umsetzt. Das Anheben des linken Fußes hat sogleich eine Veränderung des Rhythmus zur Folge, und die starke Wellenbewegung, die die ganze Statue durchzieht, findet sich in keinem der Prototypen. Wenn sich das linke Bein auf die rechte Seite neigt, um die Bewegung des Gewandes zu unterstreichen, und der Rumpf sich leicht im Gegensinn dreht, so ist diese Divergenz so ungemein glücklich berechnet, daß die Schwingung der von der Geometrie der Proportionen gebändigten Kontur jeglichem Barocken enträt und nichts anderes als einen gesunden Naturalismus sowie die Fülle einer lebendigen, gut beobachteten und richtig empfundenen Form enthält. So ist denn dieses Meisterwerk an Maß und gutem Geschmack, klassisch im besten Sinne des Wortes, unzweifelhaft von derselben Hand gearbeitet worden wie der Pseudo-Inopus im Louvre – die Profile gleichen einander in überraschender Weise –, und man ist versucht, in dem angeblichen ‹Inopus› das Oberteil einer Porträtstatue des Mithradates VI. Eupator, Königs von Pontus (120–63), zu erblicken.

Ein Werk wie die Venus von Milo gibt mit seiner Entstehungszeit Anlaß, über die Schwierigkeiten nachzudenken, die sich dem Kunsthistoriker bei der Erforschung selbst der letzten Phase einer Epoche entgegenstellen, für die sich nur lakonische literarische Quellenangaben finden und in der trotz zahlreich entdeckter Künstlersignaturen der Werdegang der Meister fast nicht zu rekonstruieren ist. Die hellenistische Skulptur, getragen von mächtigen, aber auch divergierenden und sich überschneidenden Strömungen von mehr oder weniger langer Dauer, ist erfüllt und wie besessen von Anklängen an Klassisches. Man kann die starren Rahmen einer generellen und gleichmäßigen Entwicklung für die Aufstellung einer Chronologie hier kaum verwerten. In dieser unruhigen, umstrittenen und leidenschaftlich begeisternden Phase bleibt die Beurteilung der Stile einerseits stets subjektiv, weil man mit der vermittelnden Kraft des Geschmacks, des Einfallsreichtums und der Sensibilität des einzelnen in gleicher Weise rechnen muß wie mit Vorurteilen und dialektischer Parteinahme; hier bedürfte es äußerer Kriterien, auf die man sich beziehen könnte, aber exakte Merkmale sind selten. Eine nicht unbeträchtliche Zahl an Problemen hat sich lösen lassen, andere hingegen bleiben bestehen, und die Neuentdeckungen lassen neue Fragen auftauchen.

Unter den aktuellen Kontroversen betrifft eine die Kolossalgruppe des Damophon von Messene, die in der Cella des Tempels der Despoina in Lykosura in Arkadien aufgestellt war. Pausanias hat diese Göttergruppe beschrieben, in der neben den sitzenden Göttinnen Demeter und Despoina die stehende Artemis und der Titan Anytos dargestellt waren; bedeutsame Reste dieser Gruppe sind bei den Grabungen am Ende des vergangenen Jahrhunderts aufgefunden worden. Die einzigartige Technik, die in dieser plastischen Marmorgruppe Goldschmiedearbeit und Webkunst nachahmt, und der Eklektizismus einer Kunst, die in der Detailbehandlung wesentlich geschickter ist als in der Modellierung großer Flächen, haben die Kritiker schon immer in Verlegenheit gesetzt. Immerhin bestehen auffallende Analogien zwischen den Köpfen des Titanen Anytos und des Zeus von Aigeira; man ist versucht, den feinteilig gearbeiteten Mantel der Demeter und die Gewandbahn mit dem zart skulpierten Dekor über den Schultern des Apollon von Tralleis im Museum von Istanbul miteinander zu vergleichen. Zwar hat man sich jüngst auf Grund stratigraphischer Sondierungen rund um die Basis zu dem Schluß veranlaßt gesehen, die Entstehung der Gruppe ins 2. Jahrhundert unserer Zeitrechnung zu verlegen. Diese Schlußfolgerung ist vielleicht nicht so zwingend, wie anfänglich behauptet wurde, und deshalb stellt sich doch die Frage, ob solche Einzelgruppen, die man für Arbeiten der hellenistischen Epoche ansah, nicht ebensogut in römischer Zeit hätten angefertigt werden können.

364 - Sperlonga, Grotte des Tiberius - Fragment der Gruppe des Schiffs des Odysseus: Das Palladion - Sperlonga



Es kann kein Zweifel bestehen, daß in jedem Fall die römische Herrschaft nach dem Zusammenbruch der hellenistischen Welt noch ein Erbe vorgefunden hat, das zu bewahren sich lohnte, selbst in der Verflachung eines ohne die Anmut des Schöpferischen vorgehenden ‹Neuattizismus›, der sich in der Nachahmung klassischer Vorbilder erschöpfte, falls er nicht archaisierende Reliefs täuschend nachschuf, und selbst im Verfall der großen Stile, die der Wille zur Macht in den Monarchien des Nahen Orients geweckt und denen literarische Inspiration Leben verliehen hatte. Man weiß sehr wohl um die Bedeutung der zur Zeit Hadrians verfertigten Kopien für unsere Kenntnis des griechischen Klassizismus. Doch die Entdeckungen in der Grotte des Tiberius in Sperlonga wie auch der in den Ruinen des Palastes des Titus ausgegrabene Laokoon bezeugen offensichtlich den frühzeitig vom Geschmack der bedeutendsten Sammler bestimmten Beitrag zum Hellenismus der letzten Jahrhunderte. Ein weiteres Problem besteht darin, wie man die Tätigkeit der rhodischen Bildhauer Hagesandros, Polydoros und Athanadoros exakt datieren soll, die uns Plinius als Künstler des Laokoon überliefert und deren Signatur sich in Sperlonga an der Gruppe des Odysseus mit seinen von dem Ungeheuer Skylla angefallenen Gefährten findet. Die Patronymika, die die Inschrift von Sperlonga überliefert, machen die alte Rekonstruktion der Künstlerfamilie hinfällig, wonach ihre Hauptschaffenszeit in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts zu setzen sei. Nach Aussagen der Spezialisten ist die Form der Inschrift kaiserzeitlich; aber handelt es sich denn um die originale Inschrift? Das kann absolut nicht als sicher gelten; und was den Stil betrifft, warum sollte man nicht den Laokoon oder den Kopf des Odysseus mit dem großen Fries von Pergamon oder mit dem blinden Homer in Verbindung bringen?

Die Unsicherheiten und Schwankungen in der Chronologie, in der Geschichte der hellenistischen Skulptur sind noch recht erheblich; es wäre töricht, dies leugnen zu wollen. Aber das ist die Folge des Überquellens, des Ausstrahlens und einer Vielfalt ohnegleichen des Genius Griechenlands. In der hellenistischen Welt wurden die Kenntnisse entwickelt, die Techniken erarbeitet, die philosophischen, religiösen oder politischen Systeme herausgebildet, auf denen sich das römische Imperium aufbaute, kurz gesagt, die Grundlagen der modernen Welt. Die hellenistische Skulptur bietet das Bild eines weite Bereiche erfassenden Wissensdrangs und einer Vertiefung der Forschungen, geleitet von subtiler Sensibilität und einem geradezu beispielhaften Humanismus. Sie hat zu einem guten Teil die römische Kunst beeinflußt, später auch die der Renaissance, und diese beachtliche historische Wirkung macht ihre große Bedeutung aus.

365 - Sperlonga, Grotte des Tiberius - Kopf des Odysseus - Sperlonga



SCHLUSSWORT

Will man die Schlußfolgerungen für diesen Band ziehen, hieße das, den Leser anregen, mit einem einzigen Blick die bedeutenden Veränderungen in einer ausgedehnten und vielgesichtigen Landschaft zu umfassen, deren Horizontlinie sich in dem Band ‹Die Geburt der griechischen Kunst› abzeichnet. Denn hier gelangt eine der großartigsten Epochen des Kunstschaffens zur Vollendung, dessen Schwingungen jahrhundertelang die Formensprache und die Ausdrucksmöglichkeiten äußerst verschiedenartiger Geistesrichtungen beleben sollten.

Mit ihrem ständigen Bemühen, Körper und Raum zu beherrschen und zu gestalten – sie fest in architektonische oder malerische Kompositionen zu gliedern oder sie in einer Plastik zu bannen, die kraftvoll bewegt und sich ihrer Dreidimensionalität durchaus bewußt ist –, vollendeten und vervollkommneten die Künstler der hellenistischen Epoche einen langen Siegeszug, dessen erste Äußerungen auf die dädalische Plastik und die orientalisierende Keramik zurückgehen, die schon im 7. Jahrhundert die starren Konturen eines zu geometrischen und rein linearen Ausdrucks zu durchbrechen suchten. Seit ihrem Aufkeimen in Armut und Mangel, die auch die glanzvollen Zeugnisse der Kunstblüte der kretischen und minoischen Kulturen kaum mildern können, wirkt die griechische Kunst – trotz der ‹Renaissancen›, die man an den Anfängen ihrer ersten Äußerungen erkennen zu können glaubte – wie die Entwicklung einer fortgesetzten Eroberung, an der manchmal gemeinsam, meist jedoch getrennt, die entscheidenden Gebiete des Mittelmeerbereichs teilhatten, die nie eine vollkommene künstlerische Einheit zu bilden vermochte.

Doch von Anfang an ist die Schöpferkraft der griechischen Kunst so stark, daß sie zu den verschiedenen Zeitpunkten ihrer Geschichte, in denen sie aus den Techniken oder dem Repertoire der Kunstzweige ihrer Nachbarländer schöpft, nur Anleihen macht, die sie sofort abwandelt und in sich aufsaugt, um sie den spezifischen Gegebenheiten einer Kultur unterzuordnen, in der der Mensch als Maß und die Organisation der menschlichen Gemeinschaften immer ihre Gesetze und Forderungen durchsetzen. Das ist ein erstes Prinzip der Einheit unter dem Mantel großer Unterschiedlichkeit.

Aber Einheit bedeutet nicht Eintönigkeit, und es ist bezeichnend, daß die griechische Kunst in jeder Entwicklungsphase verschiedene Gesichter hat. Es ist auch wesentlich, die Einflüsse und Werke klar zu umreißen, die abwechselnd von der Ostküste der Ägäis, von den Kykladen oder von Kreta, von der Peloponnes oder von Attika, von den Städten Großgriechenlands oder von Sizilien kommen. Diese Impulse laufen über eine Art Relaisstation, der jedes Gebiet zum Gemeinwohl sein Formengut übermittelt, das durch die eigenen, mit den Nachbarkulturen unterhaltenen Beziehungen neu belebt und bereichert wird. Die Keramik des 7. Jahrhunderts, die Koren und Kuroi des 6. Jahrhunderts, die Monumentalarchitektur derselben Epoche und die Baukomplexe des 4. und 3. Jahrhunderts entwickeln und entfalten sich auf diese Weise durch das Zufließen fremder Elemente, die jedes Gebiet verarbeitet und sich zunutze macht. Ein beständiger Quell neuer Anregungen nährt einen Strom von Lebens- und Schöpferkraft, der bis zum Ende der hellenistischen Kunst nie versiegt ist. Auf welche Bereiche sich diese Einflüsse auch erstrecken – Monumentalplastik wie die archaischen Friese oder die Kuroi, architektonische Gliederungen in den großen Tempeln Ioniens, Dekorwirkungen in der Keramik oder Baukunst –,

366 - Amorgos - Kopf eines Idols - Paris

die Assimilation vollzieht sich durch genaue Anpassung der neuen Formensprache an die Absicht und Aufgabe des Werks. Von ihren Anfängen an war die griechische Kunst zweckbezogen, gebunden an die religiösen Überzeugungen und Riten, an die Geisteswelt und die politischen Institutionen. Die Form ist nie willkürlich; sogar wenn sie zum reinen Schmuckelement wird, löst sie sich nicht von der Struktur. Wenn einige Schöpfungen der hellenistischen Epoche eine solche Trennung erkennen lassen, stehen sie schon der römischen Welt nahe, der sie ornamentale, von ihren strukturellen Aufgaben losgelöste Motive hinterlassen.

Die hellenistische Kunst entfaltet sich zu weitgespannten plastischen und monumentalen Kompositionen – der erweiterten griechischen Welt entsprechend und als Ausdruck einer neuen politischen Gliederung, in der die Königtümer die Städte abgelöst haben –, wobei ihre Grundzüge von den vorausgegangenen Epochen erarbeitet wurden.

Seit dem 6. Jahrhundert hatten die Kolonialstädte Westgriechenlands und die Tyrannen der ägäischen Städte weitreichende Pläne gehegt und die schöpferische Phantasie der Baumeister und Bildhauer anzuspornen gewußt. Sie hatten es verstanden, Gewinn zu ziehen aus der geistigen Unruhe, die das 7. und 6. Jahrhundert bewegte, einer Unruhe, die so viele Bestrebungen weckte und zu eigenständigen Lösungen führte. Aber die klassische Ideenwelt hatte die Hauptströmungen in feste Bahnen gelenkt; sie hatte Regeln und Prinzipien nach dem Vorbild des politischen und wirtschaftlichen Gleichgewichts begründet, das die großen Städte, vor allem Athen, für eine kurze Zeitspanne erreicht hatten.

Beim langsamen und zurückhaltenden Vorstoßen zu neuen Wegen wurden im Verlauf des 4. Jahrhunderts die für die kraftvolle Entfaltung der letzten Periode nötigen Grundlagen vorbereitet: bloßes Auflockern oder vollständiges Umformen der klassischen Gliederungen, Fortentwicklung der Bewegungen und Haltungen durch Stören des Gleichgewichts, Erweiterung der Proportionen, meisterhafte Raumgestaltung und raffiniertes Spiel mit den Gegensätzen von Licht und Schatten. So entfaltete sich die griechische Kunst ohne Bruch und Gewaltsamkeit, Perioden der Ausgewogenheit folgen auf Perioden heftiger Bewegung oder scheinbarer Revolution, Bestrebungen zur Verallgemeinerung oder Idealisierung gleichen die Wachstumskrisen aus, in denen die Partikularismen, Individualismen und Übertreibungen des Malerischen überhandzunehmen drohen.

Daß stets eine relative Ausgewogenheit gewahrt bleibt, ist zweifelsohne zum Großteil den immerwährenden Wechselbeziehungen zwischen den verschiedenen Kunstgattungen zuzuschreiben. Architektur, Plastik und Malerei haben nie aufgehört, ihre Ausdrucksmittel zu verknüpfen, die für jede Gattung charakteristischen Möglichkeiten auszuschöpfen. Auch dabei hat die hellenistische Epoche – manchmal bis zur Maßlosigkeit – plastische oder malerische Effekte angestrebt, die sich aus der Verbindung von Plastik und Malerei mit der Architektur ergaben. Aber wenn die Schöpfungen dieser Zeit auch in ihrer Überspitztheit oder Gewaltsamkeit den Eindruck einer Endzeitkultur erwecken können, lagen doch alle ihre Elemente von der archaischen Zeit an im Keime bereit: die Branchidenstraße in Milet und die Löwenterrasse in Delos – ganz zu schweigen von der eigentlich überall vorkommenden Aufstellung von Votivgruppen – verliehen der Landschaft oder der architektonischen Struktur der Heiligtümer schon eine plastische Wirkung, deren hieratisches Wesen später von der ungeordneten Überfülle klassischer oder hellenistischer Weihgaben durchbrochen wurde.

Im gesamten Verlauf des 5. und 4. Jahrhunderts hat diese Beziehung der Kunstgattungen zueinander nicht aufgehört, eigene Voraussetzungen zu schaffen: Iktinos mußte sich den Forderungen des Phidias fügen; das bildnerische Temperament des Skopas beeinflußte seine Bauschöpfungen. Das Nereiden-Monument in Xanthos und das Maussolleion in Halikarnassos zeigen schon alle Aspekte, um die man sich bei den Monumentalaltären von Pergamon und Magnesia zwei Jahrhunderte später bemühen sollte.

Die griechische Kunst konnte derart tiefgreifende und weitreichende Einflüsse ausüben, ihre Verschiedenartigkeit und Mannigfaltigkeit vermochten im Geist der Klassik nach Ausgewogenheit und Kontinuität trachtende und immer neue Versuche wagende oder für ständiges Infragestellen empfängliche Gemüter gleichermaßen zu begeistern, weil sie niemals erstarrt ist, weil sie in einem fortwährenden Schöpfungsrhythmus gelebt hat, sich immer dem Geist, den Ideen und Glaubenssätzen einer Kultur angepaßt hat, die stets den Menschen als Maß betrachtete. Dabei verschloß sie sich nie äußeren Einflüssen, ohne sich je an sie zu verlieren. Sie arbeitete mit erstaunlicher Vitalität Formen und Strukturen aus, die später den Erfordernissen einer so zentralisierten Welt wie der des Römischen Reiches und so unterschiedlichen Kulturen wie denen des Vorderen Orients – der nabatäischen, parthischen oder sasanidischen – gewachsen waren, weil sie nie den Bezug zur Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit der menschlichen Natur verlor, die sich wandelt und unaufhörlich vorwärtsstrebt und dennoch tief in unveränderlichen Wesenszügen wurzelt. Durch die Verbundenheit mit der Lebenskraft einer Kultur, die ein rationaler und ausgewogener Humanismus durchdringt, sicherte sich die griechische Kunst ihre tiefgreifende Dynamik, ihre schöpferische Stärke, ihr Vermögen zu steter innerer Erneuerung und ihren Sinn für Proportionen, ihre funktionellen Wertsetzungen und die Grenzen einer immer auf die menschliche Natur bezogenen Ausgewogenheit.

VIERTER TEIL

ANHANG



ERGÄNZENDE ABBILDUNGEN

PLASTIK

Münzen und antike Kopien





367, 368 und 369 - Alexander als Herakles; Philetairos; Seleukos Nikator - Paris



370 - Polyeuktos - Demosthenes - Kopenhagen



371 - Eubulides - Chrysipp - Paris



372, 373 und 374 - Zeus Dodonaios und Dione; Das Füllhorn der Ptolemaier; Berenike II. - Paris



375 - Rom - Boethos von Chalkedon - Der Knabe mit der Gans - Rom



376 - Rom - Philiskos von Rhodos - Polyhymnia - Rom



377, 378 und 379 - Kopf des Helios; Perseus; Mithradates IV. und Laodike - Paris



380 - Rom - Muse - Vatikan



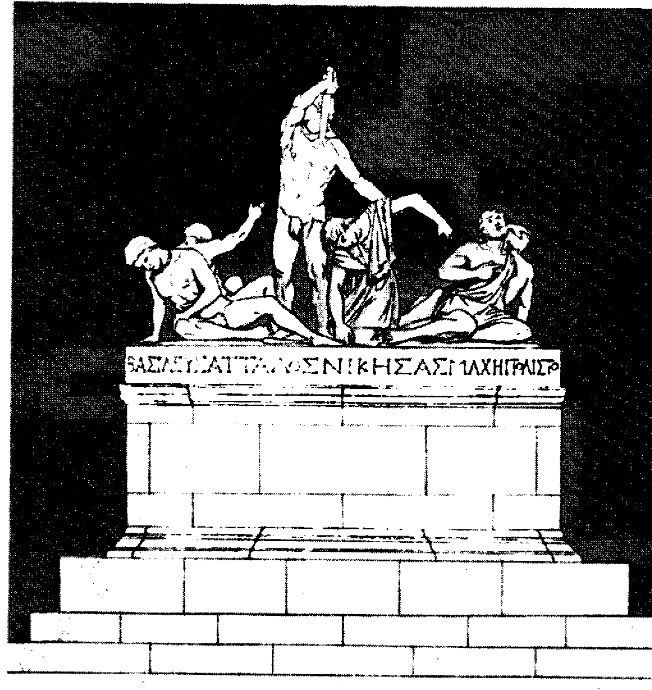
381 - Rom - Niobe und ihre Tochter - Florenz



382, 383 und 384 - Sitzende Athena; Eukratides; Mithradates VI. Eupator - Paris



385 - Antigonos von Karystos(?) - Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos - Florenz

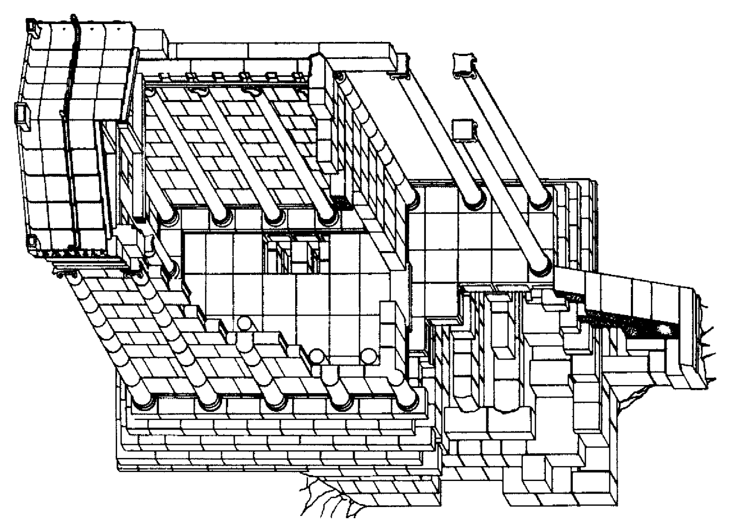


386 - Rekonstruktion des großen Weihgeschenks Attalos' I. in Pergamon



PLÄNE UND REKONSTRUKTIONEN





387 - Epidauros, Tempel L - Axonometrische Darstellung

Altar

Altar

Altar

Ursprünglicher Bau

Plan des 2. Jh.

Nur in Fundamenten ausgeführte Teile

Vollständig ausgeführte Teile

Umbauten

Basen

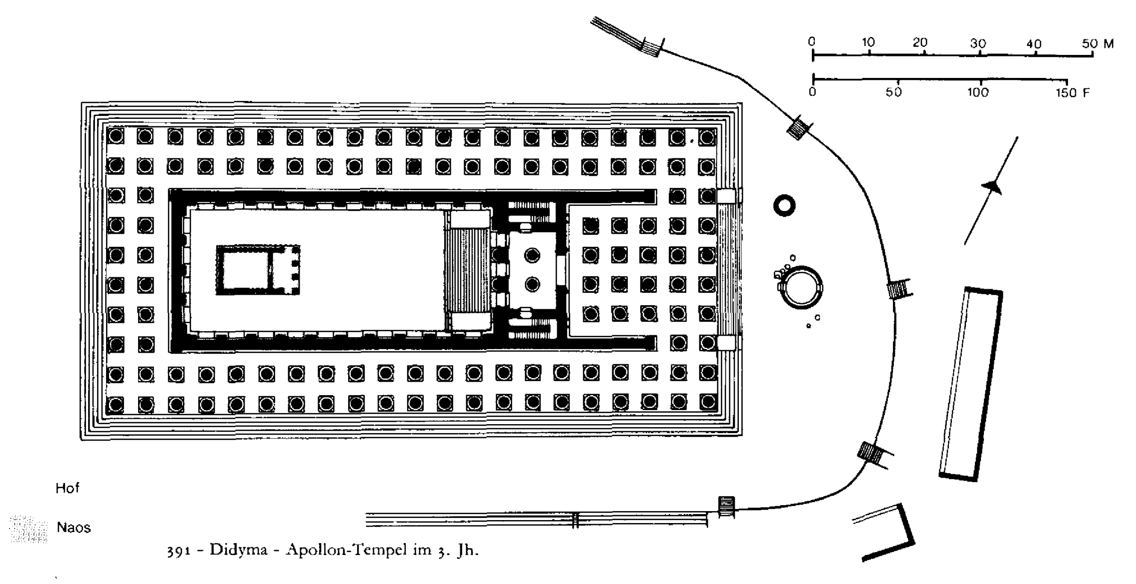
Hypothetische Strukturen

Naos

0 10 25 50 M

0 50 100 150 F

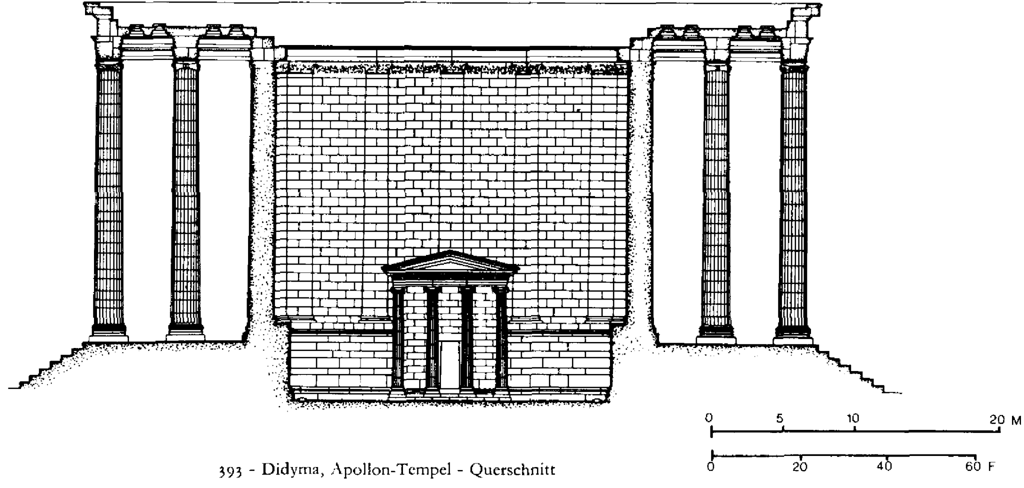
388, 389 und 390 - Sardes, Artemis-Tempel - Die drei Bauphasen



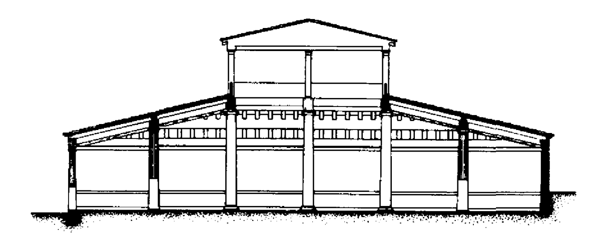
391 - Didyma - Apollon-Tempel im 3. Jh.

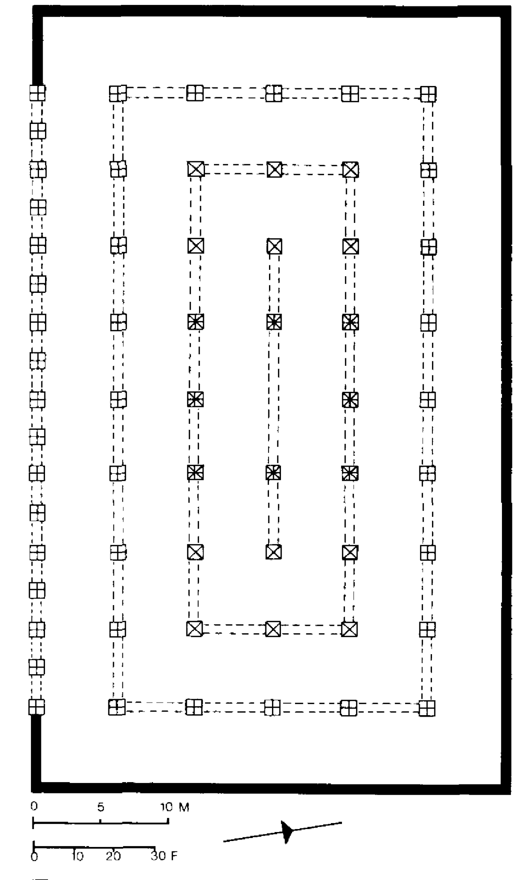
392 - Didyma, Apollon-Tempel - Fries und Gebälk der inneren Ordnung mit Pilasterkapitellen (Ausschnitt)

0 1 M
0 3 F



393 - Didyma, Apollon-Tempel - Querschnitt



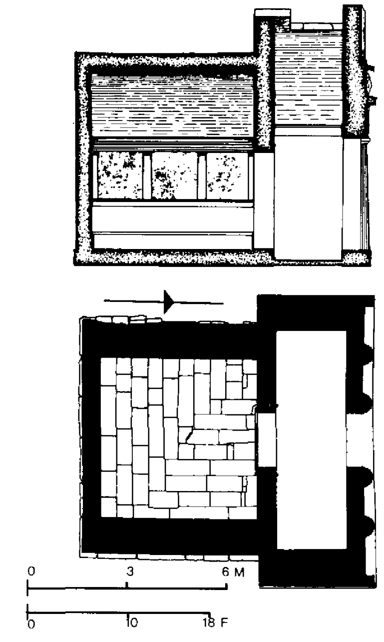


Dorische Ordnung

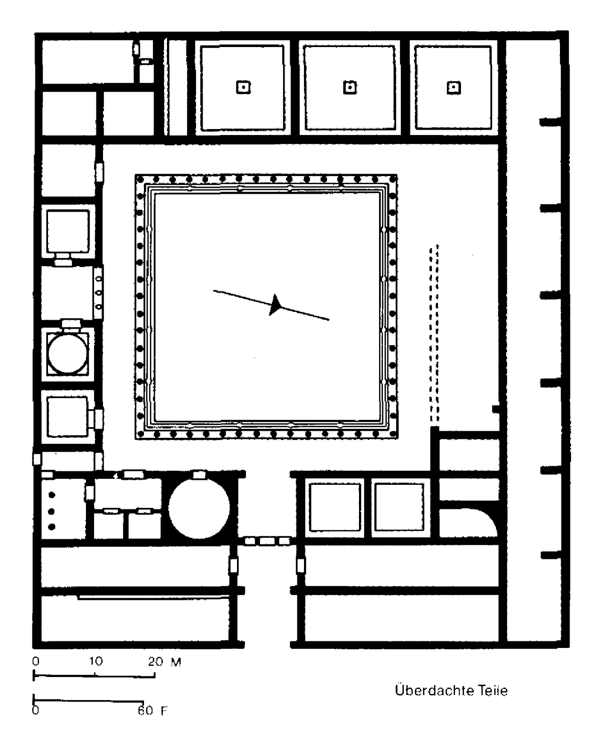
Ionische Ordnung

Beide Ordnungen übereinandergestellt

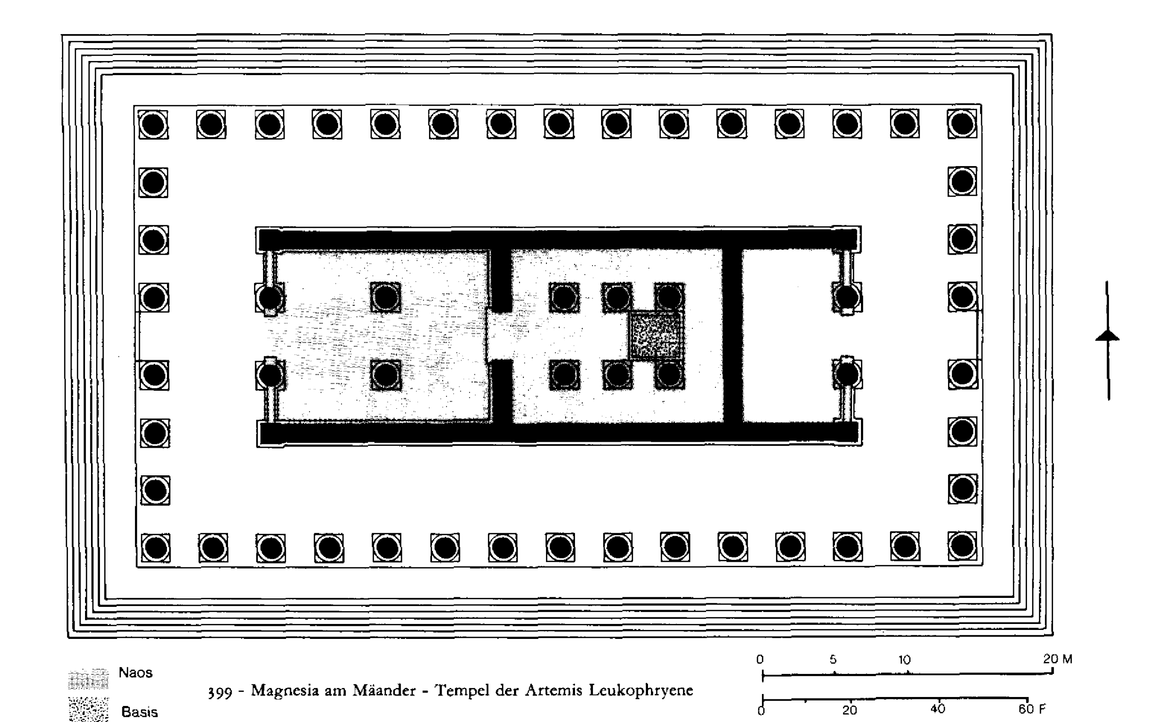
394 und 395 - Delos, Hypostyle Halle - Querschnitt und Grundriß



396 und 397 - Levkadia, Gewölbtes Grab - Querschnitt und Grundriß



398 - Vergina - Hellenistischer Palast



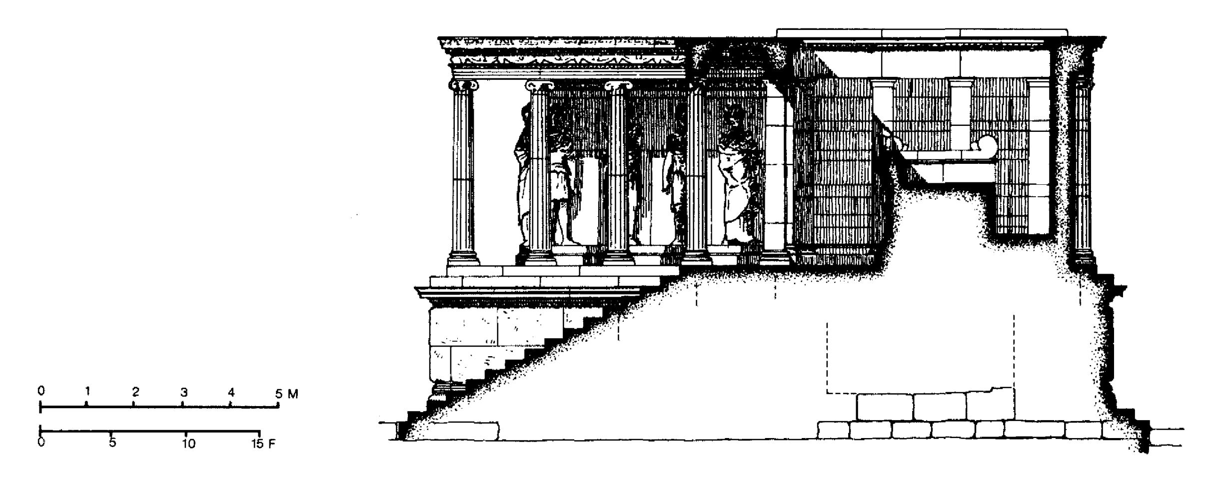
399 - Magnesia am Mäander - Tempel der Artemis Leukophryene

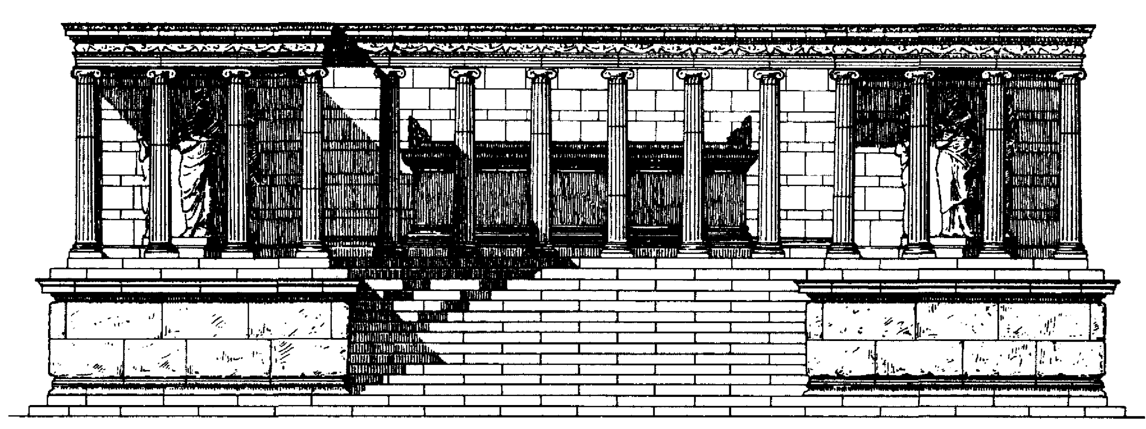
Altar

0 5 10 15 M

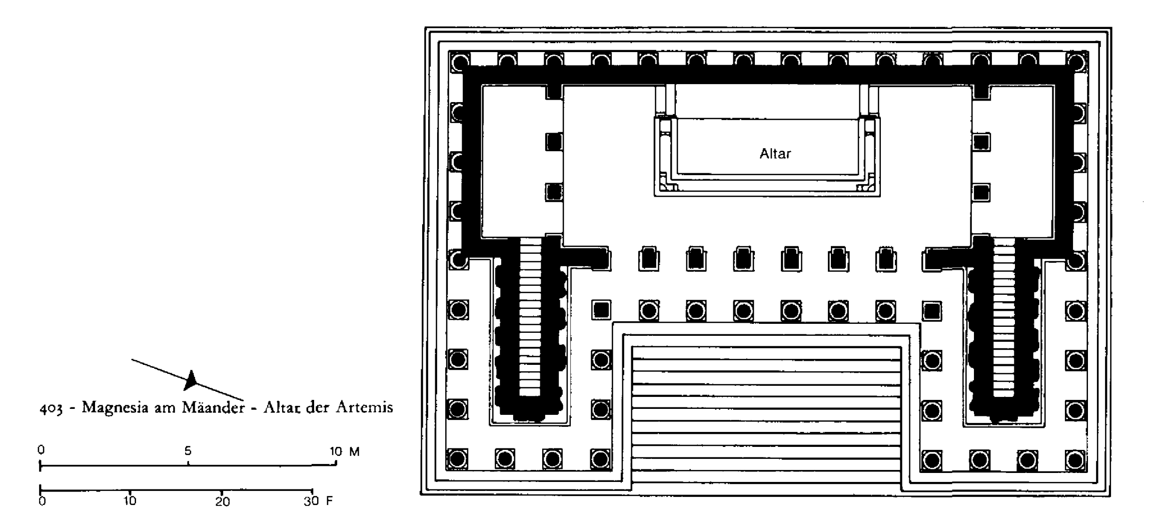
0 10 20 30 40 F

400 - Pergamon - Der Große Altar

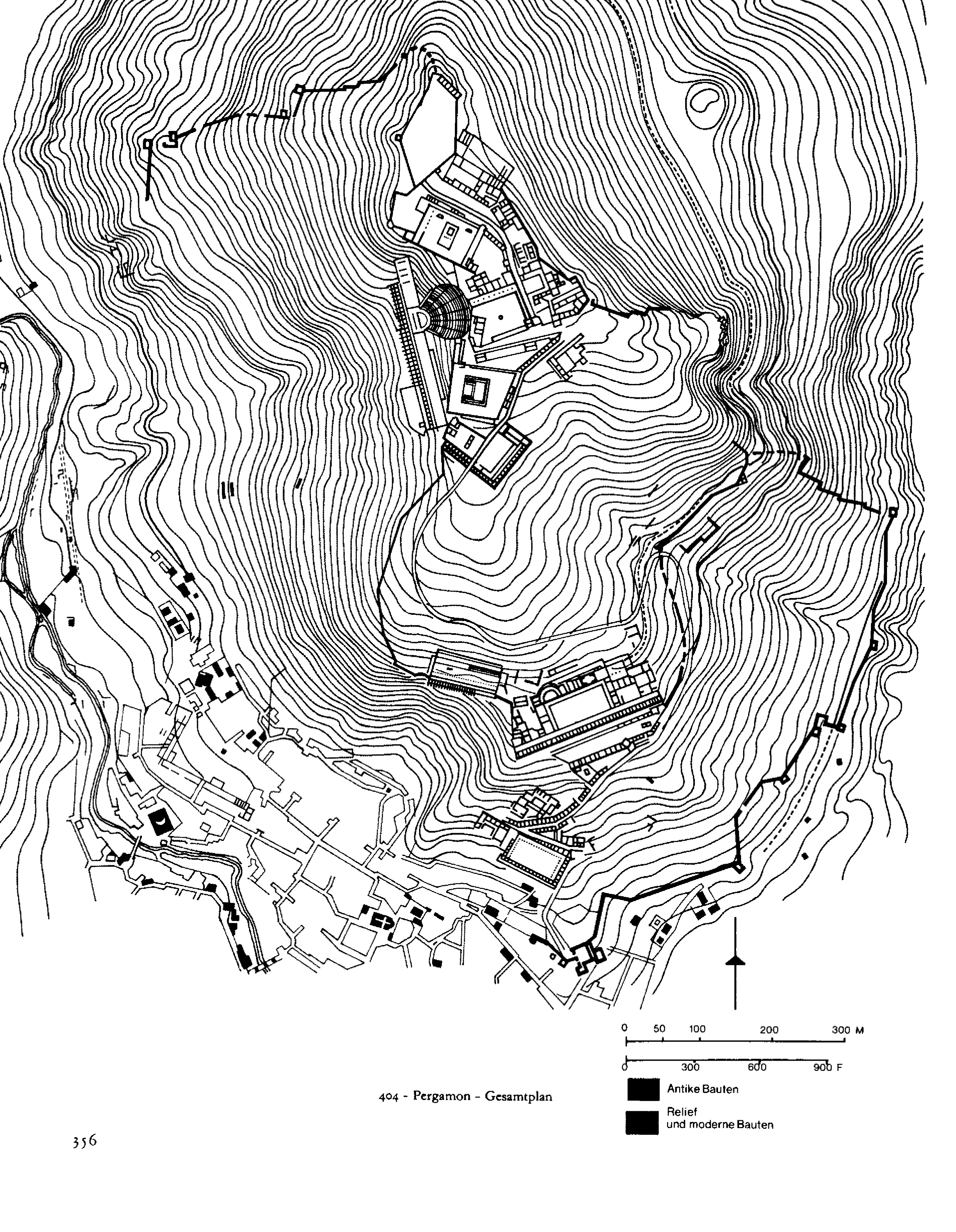




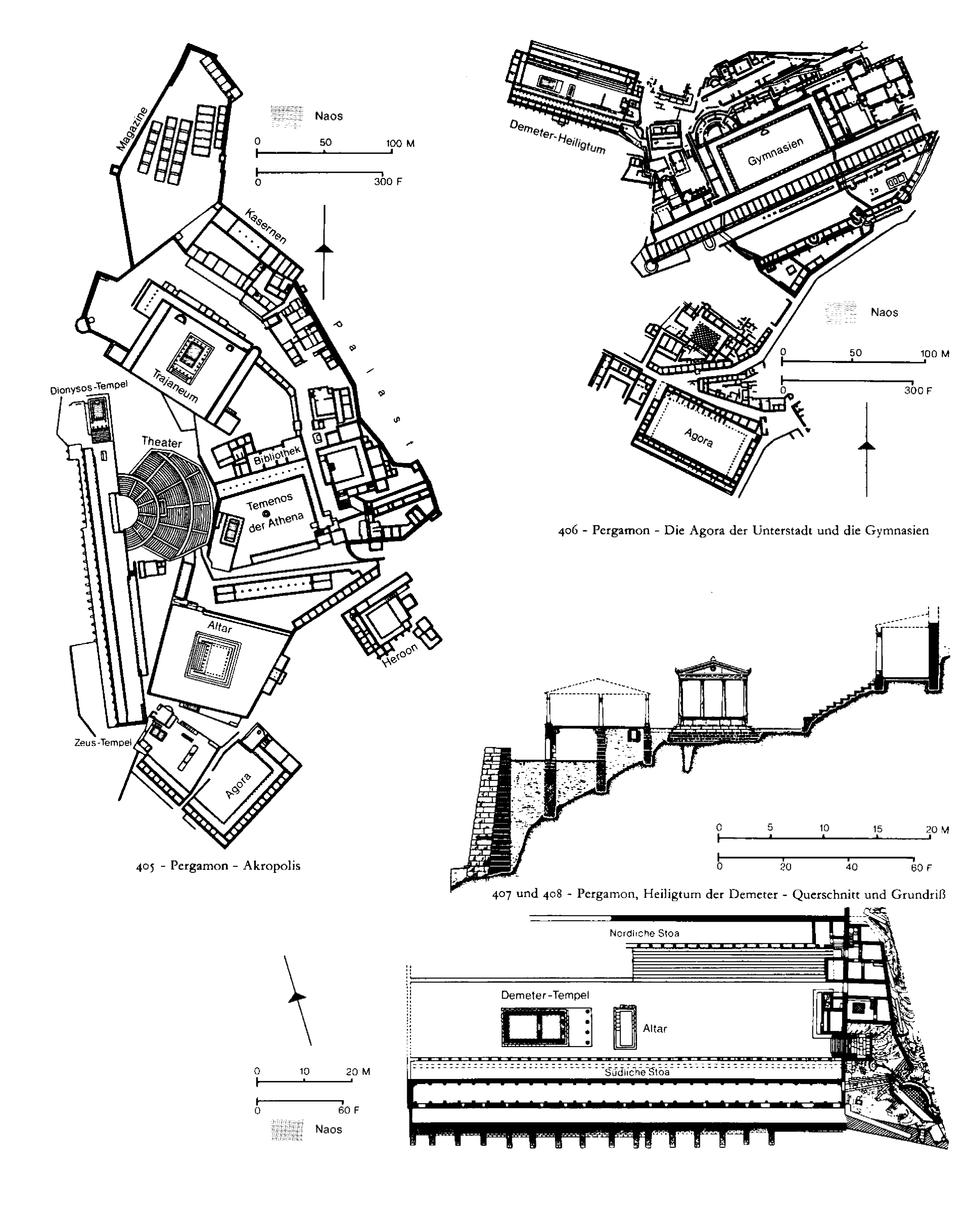
401 und 402 - Magnesia am Mäander, Altar der Artemis - Querschnitt und Aufriß der Fassade



403 - Magnesia am Mäander - Altar der Artemis



404 - Pergamon - Gesamtplan



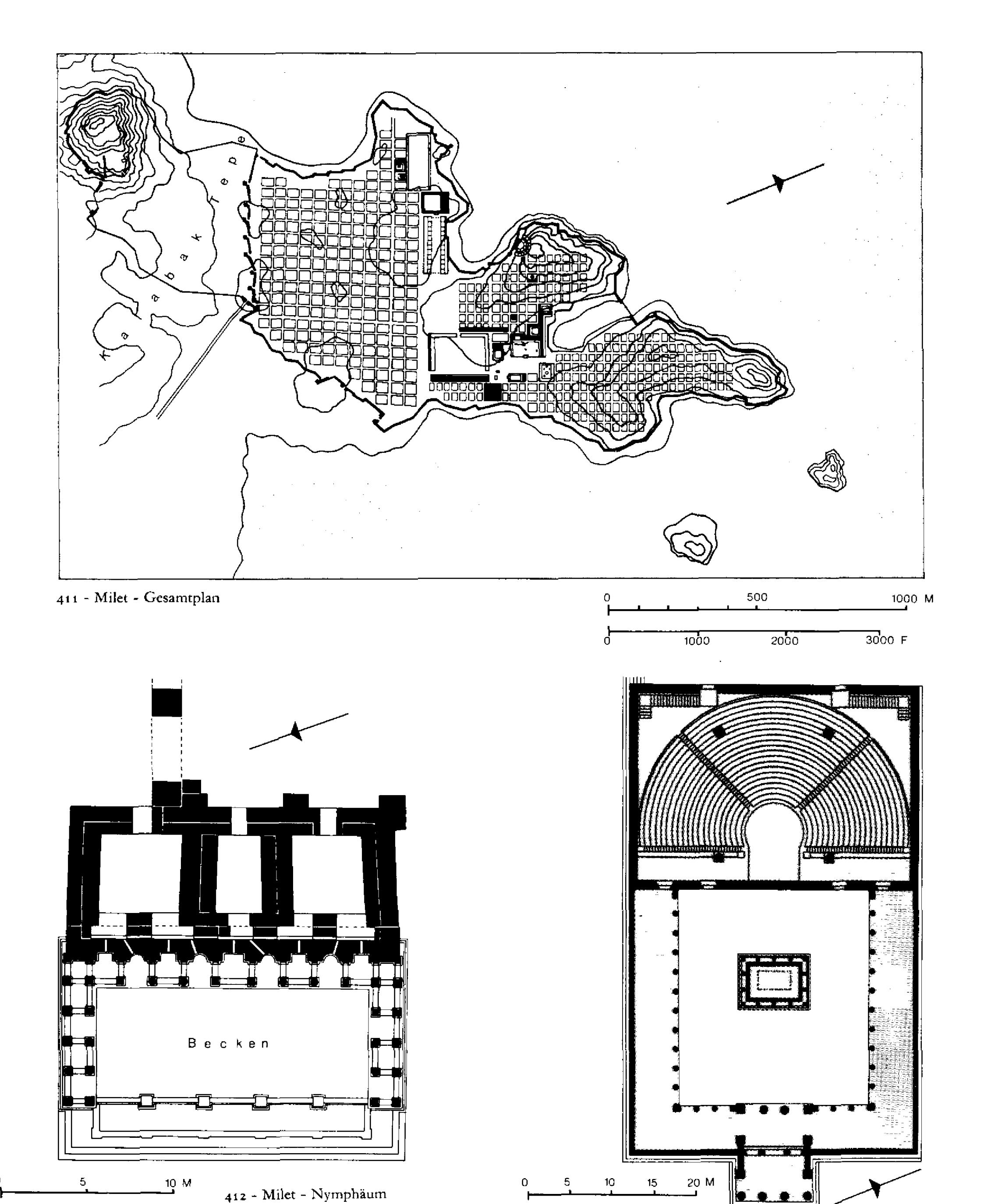
405 - Pergamon - Akropolis

406 - Pergamon - Die Agora der Unterstadt und die Gymnasien

407 und 408 - Pergamon, Heiligtum der Demeter - Querschnitt und Grundriß

409 - Milet, Gebiet um den Nordhafen - Modell

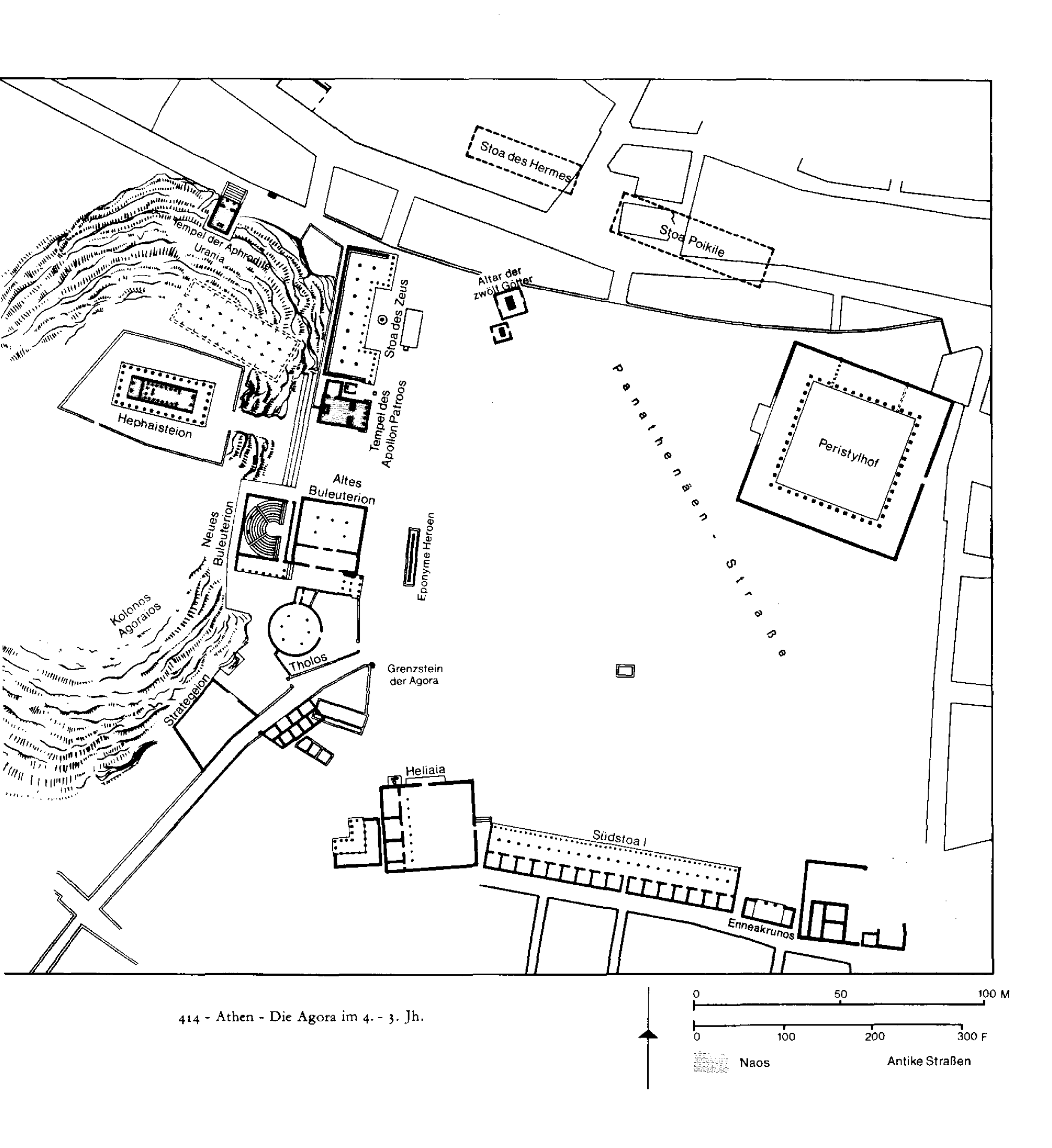
410 - Milet - Der nördliche Stadtteil



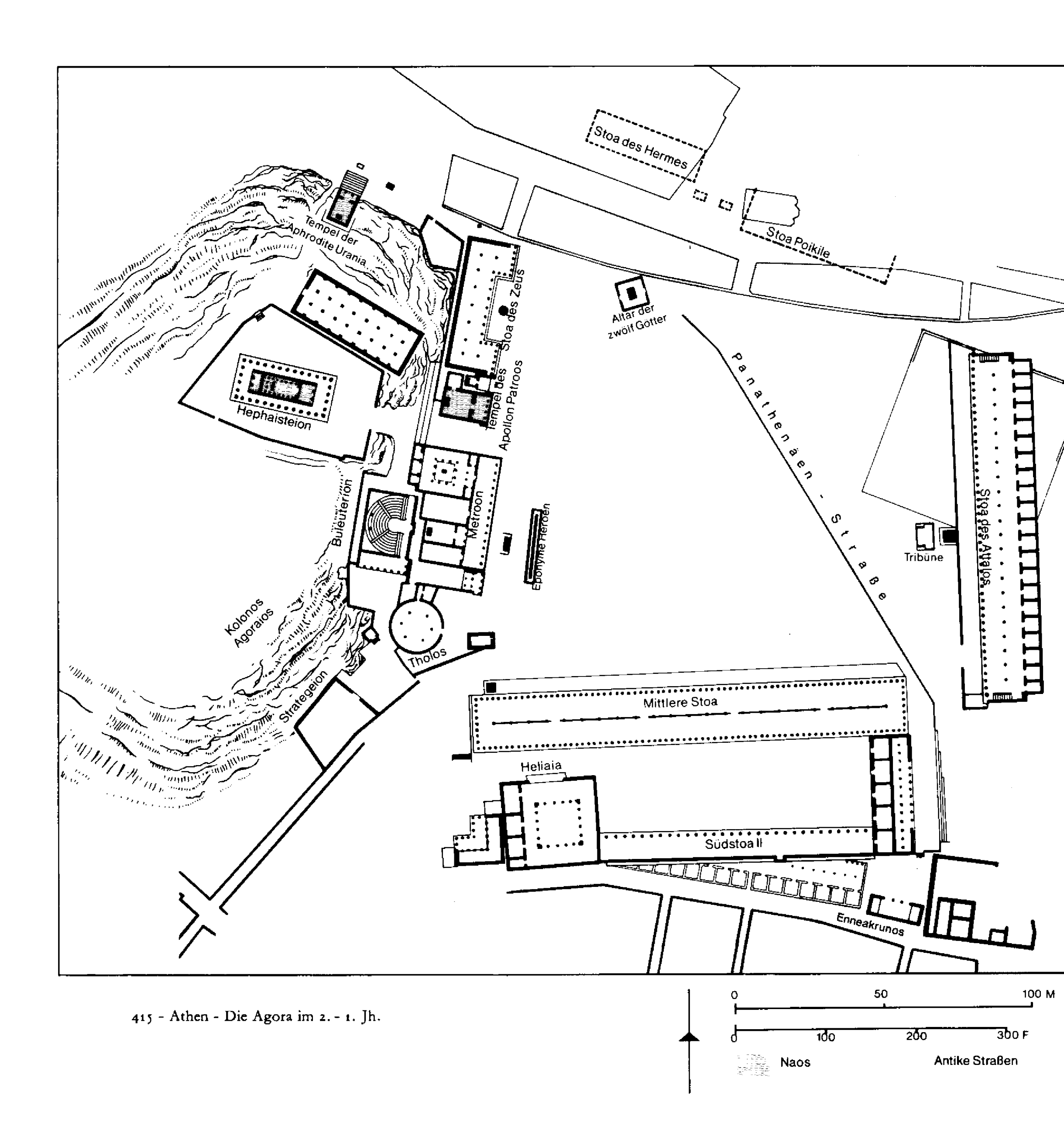
411 - Milet - Gesamtplan

412 - Milet - Nymphäum

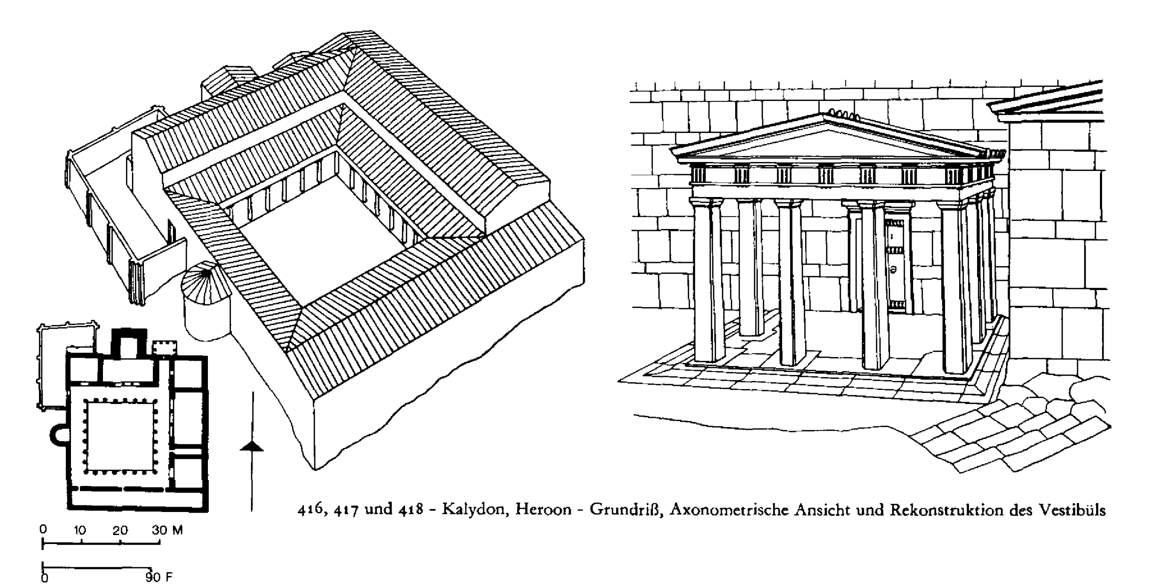
413 - Milet - Buleuterion



414 - Athen - Die Agora im 4. - 3. Jh.



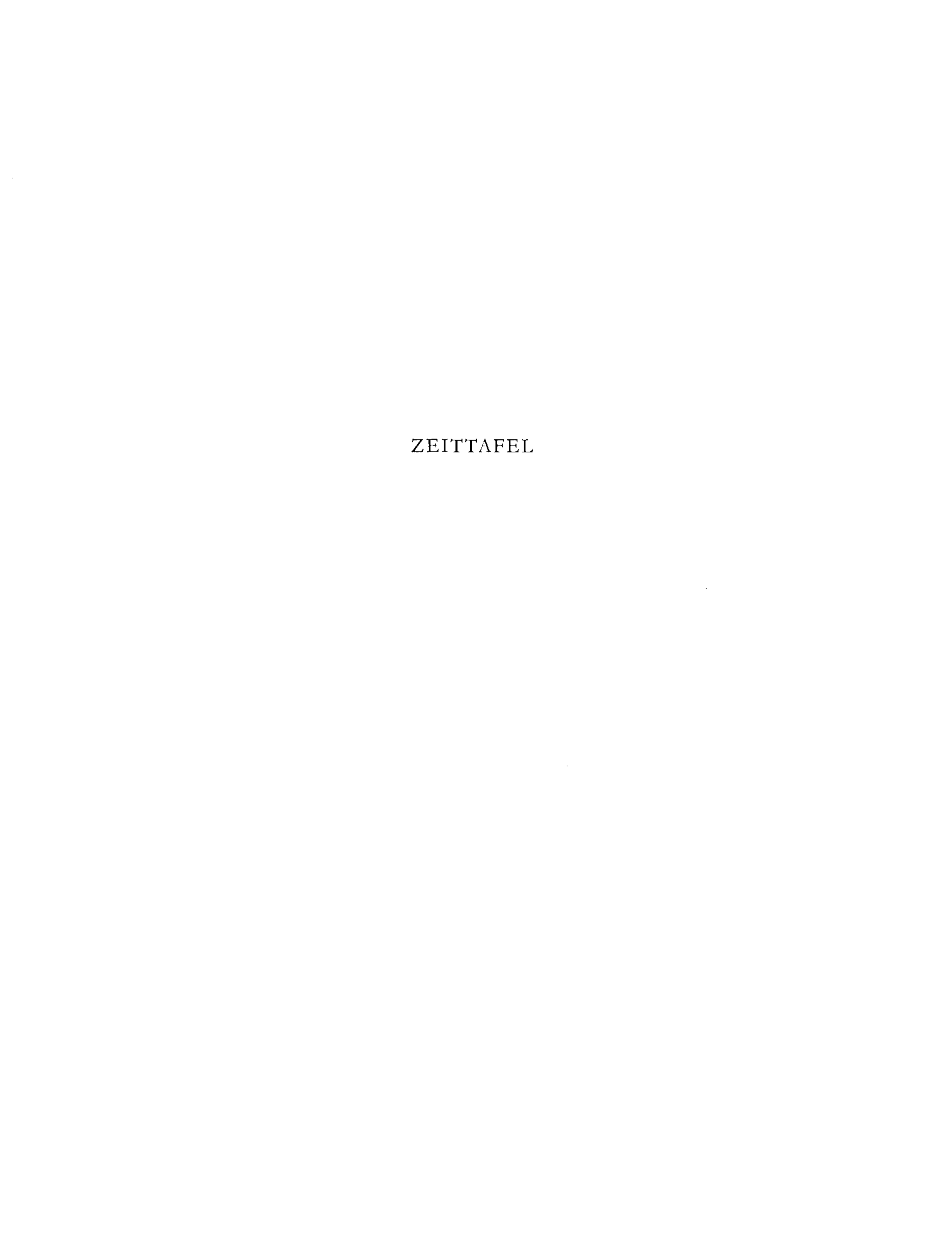
415 - Athen - Die Agora im 2. - 1. Jh.



416, 417 und 418 - Kalydon, Heroon - Grundriß, Axonometrische Ansicht und Rekonstruktion des Vestibüls

Tempel der Athena
Altar
Propyläen
S t o a
Naos
0 10 20 30 40 50 M
0 50 100 150 F

419 - Lindos, Akropolis - Heiligtum der Athena



ZEITTAFEL

	EREIGNISSE	DAS GRIECHISCHE FESTLAND UND ATHEN
350		
340		Giebel von Tegea (Skopas)
	Schlacht von Chaironeia (338)	Goldelfenbeinstatuen im Philippeion von Olympia (Leochares)
	Thronbesteigung Alexanders (336)	
335		Porträt des Faustkämpfers Satyros in Olympia (Silanion)
	Gründung von Alexandria (331)	Weihgeschenk des Daochos und Statue des Agias (Lysipp)
330		Die Maler Nikias und Athenion
		‹Alexander mit der Lanze› (Lysipp)
325		Die Maler Apelles und Protogenes
	Tod Alexanders (323)	Alexander-Jagd in Delphi (Leochares und Lysipp)
	Teilung von Triparadeisos (321)	Metroon von Olympia
320		Monument des Nikias
	Ptolemaios bemächtigt sich Syriens (319)	
	Kassandros beherrscht Griechenland (316-297)	
315	Antigonos Monophthalmos stiftet den Bund der Nesioten	
		Südstoa der Agora in Korinth
		Erweiterung des Theaters in Athen
310		
	Die Diadochen nehmen den Königstitel an	
305	Belagerung von Rhodos (305-304)	
	Menander	Mosaik des Gnosis in Pella
		Der Maler Philoxenos von Eretria
	Schlacht bei Ipsos (301)	
300	Gründung von Antiocheia am Orontes	
		Statue des Menander (Kephisodot und Timarchos)
295		Echohalle in Olympia
	Demetrios Poliorketes König von Makedonien (294)	Malereien des Grabs in Kazanlak
		Statue des Demetrios Poliorketes (Tisikrates)
290	Museum und Bibliothek in Alexandria	
285		Große Häuser in Pella
	Ptolemaios II. Philadelphos König von Ägypten (283-246)	Gruppe der Musen vom Typus des Vatikan
		Gruppe der Niobiden vom Typus von Florenz
	Schlacht bei Kurupedion (281): Tod des Lysimachos und des Seleukos I.	
280		Statue des Demosthenes (Polyeuktos)
		Palast von Palatitsa
	Einfall der Galater	
	Antigonos Gonatas (276-239)	
275	Hieron II. König von Syrakus (275-215)	Gewölbte Gräber in Makedonien, vor allem in Levkadia
	Eratosthenes, Theokrit, Kallimachos, Herondas	
270	Sieg Antiochos' I. über die Galater	Porträt Epikurs
265		
	Eumenes I. in Pergamon (263-241)	
260		
		Bemalte Stelen in Demetrias
255		
250	Unabhängigkeit von Baktrien und der Sogdiana	Gymnasium von Kynosargos in Athen
	Gründung des Partherreichs	
	Ptolemaios III. Euergetes König von Ägypten (246-221)	
245		
	Attalos I. in Pergamon (241-197)	
240		
235	Apollonios von Rhodos	
	Chrysippos	

DER GRIECHISCHE OSTEN UND DIE INSELN	DER GRIECHISCHE WESTEN	AFRIKA UND ORIENT	
Die Bildhauer des Maussoleion von Halikarnassos (Timotheos, Skopas, Bryaxis und Leochares)			350
			340
			335
		Entwurf des Plans von Alexandria	
			330
			325
Artemis-Tempel in Sardes (2. Plan)			
			320
		Erste Bauperiode in Aï Khanoum	
			315
Baubeginn des neuen Didymeion			
Baubeginn des Apollon-Tempels in Klaros Stiermonument in Delos	Amazonensarkophag in Tarquinia	Bildnis des Seleukos Nikator (Bryaxis)	310
		Sogenannter ‹Alexander-Sarkophag›	305
	Ende der bemalten Keramik mit figürlichem Dekor		
			300
‹Koloß von Rhodos› (Chares)		Apollon Kitharodos in Daphne (Bryaxis) Tyche in Antiocheia (Eutychides)	
			295
Athena-Tempel in Pergamon		Museion in Alexandria	290
		Bau des Leuchtturms in Alexandria durch Sostratos von Knidos	285
Aphrodite-Tempel in Messa (Lesbos)			280
		Große Portikus der Agora in Kyrene	275
		Neue Bauperiode in Aï Khanoum	270
Kultstatue des Zeus Stratios in Nikomedeia (Doidalses)			265
	Altar Hierons II. in Syrakus	Hellenistische Befestigungsanlagen in Dura-Europos	260
	Theater in Syrakus (Skene Hierons II.)		
‹Knabe mit der Gans› (Boethos I.)			255
Portikus des Antigonos in Delos	Das ‹Mädchen von Antium›		250
Große Stoa der Südagora in Milet	Entstehung der hellenistischen Viertel in Agrigent		
			245
Erste Arbeiten am Asklepieion in Kos	Korinthischer Tempel und Anlage des Forum in Paestum	Entwicklung der griechischen Architektur in Baktrien	240
			235

	EREIGNISSE	DAS GRIECHISCHE FESTLAND UND ATHEN
230	Sieg Attalos' I. über die Galater Antigonos Doson in Makedonien (229-221) Reformen des Kleomenes in Sparta	
225		
	Antiochos III. (223-187) Philipp V. (221-179) und Ptolemaios IV. (221-203)	
220		
	Schlacht von Raphia (217)	
215	Archimedes Plünderung von Syrakus durch die Römer (212)	
210		Bildnis des Chrysippos (Eubulides)
205		
	Ptolemaios V. Epiphanes König von Ägypten (203-181)	
200		
	Eumenes II. von Pergamon (197-159) Freiheitserklärung des Flamininus für Griechenland (196)	
195		
190		
	Niederlage Antiochos' II. bei Magnesia (189) Frieden und von Apameia (188)	Große Portikus des Philippos in Megalopolis
185		
180		
	Perseus König von Makedonien (179-168)	
		Baukomplex der Agora und des Gymnasiums in Sikyon
175	Antiochos IV. (175-163)	
170		Wiederaufnahme der Arbeiten am Olympieion in Athen
	Schlacht von Pydna, Ende des Königreichs Makedonien (168) Athen erhält den Freihafen Delos (166)	
165		
160		
	Attalos II. in Pergamon (159-138)	
155	Der Historiker Polybios	
		Weihgeschenk Attalos' II. in Athen Stoa des Attalos in Athen
150		Bauten der Attaliden in Delphi
	Plünderung von Korinth durch die Römer (146)	Statuen des Damophon im Tempel von Lykosura
145	Ptolemaios VII. Neos Philopator König von Ägypten (145-116)	Agora von Messene
		Große mittlere Portikus der Agora in Athen
140		
135		
	Attalos III. vermacht sein Königreich Rom (133)	Metroon in Athen
130		
	Schaffung der römischen Provinz Asia (129)	
120		
	Mithradates VI. Eupator (112-63)	
110		
100		Statue des Caius Ofellius Ferus (Dionysios und Timarchides)
90		
	Plünderung von Delos (88) Plünderung Athens durch Sulla (86)	
80		
70		
	Einverleibung Syriens durch Rom (64)	
60		
50		

DER GRIECHISCHE OSTEN UND DIE INSELN	DER GRIECHISCHE WESTEN	AFRIKA UND ORIENT	
Portikus des Attalos im Heiligtum der Athena in Pergamon			230
Monument der Galater in Pergamon (Epigonos)			225
	Hellenistische Häuser in Glanum		220
Hypostyle Halle in Delos			
			215
Anlage der Akropolis in Lindos			210
			205
Anlage des Theaters in Pergamon			200
	Theater in Segesta		
Portikus Philipps V. in Delos			195
			190
‹Nike von Samothrake›			
			185
Der Mosaizist Sosos von Pergamon			180
Großer Altar von Pergamon			
			175
			170
Dionysos-Tempel in Teos (Hermogenes)		‹Tazza Farnese›	
Buleuterion in Milet	Keramik aus Centuripe		165
Die Agorai in Pergamon			160
			155
Bau des neuen Tempels in Magnesia am Mäander durch Hermogenes Bronzegruppe aus Madhia (Boethos II.)			150
Agora in Assos Heiligtum der Hera Basileia in Pergamon			
			145
Gymnasien in Pergamon Terrassen des Asklepieion in Kos			
Tempel auf der obersten Terrasse in Kos			140
Statue der Kleopatra in Delos			
	Neue Umfassungsmauer in Marseille		135
Mosaiken in Delos			
Delische Gruppe mit Aphrodite, Eros und Pan	Apollon-Tempel in Pompeji		130
Anlage der großen Agorai in Milet			120
			110
			100
‹Venus von Milo› und sogenannter ‹Inopus› im Louvre			90
	Architekturkomplex des Fortuna-Tempels in Praeneste		80
	Mosaiken in Praeneste		
			70
			60
Der Maler Timomachos von Byzanz			
	Fresken der Villa dei Misteri (Pompeji)		50





BIBLIOGRAPHIE

ABKÜRZUNGEN

AA . . . . . . Archäologischer Anzeiger. Beiblatt zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Berlin

AJA . . . . . American Journal of Archaeology. The Journal of the Archaeological Institute of America, Cambridge (Mass.)

AK . . . . . Antike Kunst, Basel

AM . . . . . Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, Berlin

Arch. Class. . . Archeologia Classica, Rom

BCH . . . . . Bulletin de Correspondance Hellénique (École Française d'Athènes), Paris

BEFAR . . . . Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, Paris

BSA . . . . . The Annual of the British School at Athens, London

Eph. Arch. . . Ephimeris Archaiologiki, Athen

GBA . . . . . Gazette des Beaux-Arts, Paris

Hesperia . . . Hesperia. Journal of the American School of Classical Studies at Athens, Baltimore (Maryland)

JdI . . . . . . Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Berlin

JHS . . . . . The Journal of Hellenic Studies, London

ÖJh. . . . . . Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien, Wien

Mon. Piot . . . Monuments et mémoires publiées par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Fondation Eugène Piot), Paris

REA . . . . . Revue des Études Anciennes, Bordeaux

RIA . . . . . Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, Rom

RM . . . . . Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, Heidelberg

ARCHITEKTUR

ALLGEMEINE WERKE

1. DURM, Josef, Die Baukunst der Griechen. - Darmstadt 1881; 3. erw. Aufl. = Handbuch der Architektur, Zweiter Teil, Bd. I. - Leipzig 1910.
2. ROSTOWZEW, Michael, Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft. In: RM XXVI, 1911, S. 1-185.
3. WEICKERT, Carl, Das lesbische Kymation. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Ornamentik. - Leipzig 1913.
4. GÜTSCHOW, Margarete, Untersuchungen zum korinthischen Kapitell I. In: JdI XXXVI, 1921, S. 44-83.
5. CHOISY, Auguste, Histoire de l'architecture. 2 Bde. - Paris 1929.
6. ROBERTSON, Donald Struan, A Handbook of Greek and Roman Architecture. - Cambridge 1929; 2. Aufl. 1959.
7. WREDE, Walther, Attische Mauern. - Athen 1933.
8. FYFE, Theodore, Hellenistic Architecture. An Introductory Study. - Cambridge 1936.
9. SHOE, Lucy T., Profiles of Greek Mouldings. 2 Bde. - Cambridge (Mass.) 1936.
10. BIEBER, Margarete, The History of the Greek and Roman Theater. - Princeton und London 1939; 2. bearb. und erw. Aufl. Princeton 1961.
11. YAVIS, Constantine G., Greek Altars. Origins and Typology = Saint Louis University Studies; Monograph Series: Humanities I. - Saint Louis (Miss.) 1949.
12. DINSMOOR, William Bell, The Architecture of Ancient Greece. An Account of its Historic Development. - 3. Aufl. London 1950.
13. GERKAN, Armin von, Griechische und römische Architektur. In: Bonner Jahrbücher CLII, 1952, S. 21-26.
14. SHOE, Lucy T., Profiles of Western Greek Mouldings. 2 Bde. = Papers and Monographs of the American Academy in Rome XIV. - Rom 1952.
15. MARTIENSSEN, Rex Distin, The Idea of Space in Greek Architecture, with Special Reference to the Doric Temple and its Setting. - Johannesburg 1956; 2. Aufl. 1964.
16. PLOMMER, Henri, Ancient and Classical Architecture = Simpson's History of Architectural Development I. - London und New York 1956.
17. LAWRENCE, Arnold Walter, Greek Architecture = Penguin Books. - Harmondsworth (Middlesex) 1957.
18. GERKAN, Armin von, Von antiker Architektur und Topographie. Gesammelte Aufsätze, hrsg. von Erich BOEHRINGER. - Stuttgart 1959.
19. DELORME, Jean, Gymnasion. Étude sur les monuments consacrés à l'éducation en Grèce, des origines à l'Empire romain = BEFAR CXCVI. - Paris 1960.
20. HODGE, A. Trevor, The Woodwork of Greek Roofs. - Cambridge 1960.
21. BERVE, Helmut, und GRUBEN, Gottfried, Griechische Tempel und Heiligtümer. - München 1961; englische Ausgabe: Greek Temples, Theatres and Shrines. - London 1963; französische Ausgabe: Temples et Sanctuaires grecs. - Paris 1965.
22. GINOUVÈS, René, Balaneutikè. Recherches sur le bain dans l'antiquité grecque = BEFAR CC. - Paris 1962.
23. SCULLY, Vincent, The Earth, the Temple and the Gods. Greek Sacred Architecture. - London und New Haven 1962.
24. LANGLOTZ, Ernst, und HIRMER, Max, Die Kunst der Westgriechen in Sizilien und Unteritalien. - München 1963.
25. SCRANTON, Robert L., Aesthetic Aspects of Ancient Art. - Chicago und London 1964.
26. MARTIN, Roland, Manuel d'architecture grecque. I: Matériaux et techniques. - Paris 1965.
27. PRITCHETT, W. Kendrick, Studies in Ancient Greek Topography. - Berkeley und Los Angeles 1965.
28. GRUBEN, Gottfried, Die Tempel der Griechen. - München 1966.
29. MARTIN, Roland, Monde grec = Architecture universelle. - Fribourg 1966; deutsche Ausgabe: Griechische Welt = Weltkulturen und Baukunst. - München 1967.

SPEZIALLITERATUR

A

I. Städtebau

30. GERKAN, Armin von, Griechische Städteanlagen. Untersuchungen zur Entwicklung des Städtebaues im Altertum. - Berlin und Leipzig 1924.
31. WYCHERLEY, Richard Ernest, How the Greeks built Cities. - London 1949; 2. Aufl. 1962.
32. MARTIN, Roland, Recherches sur l'agora grecque. Étude d'histoire et d'architecture urbaines = BEFAR CLXXIV. - Paris 1951.
33. MARTIN, Roland, L'Urbanisme dans la Grèce antique. - Paris 1956.
34. BRUNEAU, Philippe, Contribution à l'histoire urbaine de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale. In: BCH XCII, 1968, S. 633 bis 709.

II. Profanarchitektur

35. FRICKENHAUS, August, Griechi-

sche Banketthäuser. In: JdI XXXII, 1917, S. 114-133.

36. ROBINSON, David M., und GRAHAM, J. Walter, Excavations at Olynthus. VIII: The Hellenic House. A Study of the Houses found at Olynthus with a detailed Account of those excavated in 1931 and 1934 = Johns Hopkins University Studies in Archaeology XXV. - Baltimore 1938.

37. ROBINSON, David M., Excavations at Olynthus. XII: Domestic and Public Architecture = Johns Hopkins University Studies in Archaeology XXXVI. - Baltimore 1946.

38. RIDER, Bertha Carr, Ancient Greek Houses. Their History and Development from the Neolithic Period to the Hellenistic Age. - Chicago 1964. *Neudruck des zuerst 1916 in London veröffentlichten Werks ‹The Greek House›.*

39. DRERUP, Heinrich, Prostashaus und Pastashaus. In: Marburger Winkelmann-Programm 1967, S. 6-17.

40. BURDOWICZ-NOWICKA, Maria, La Maison privée dans l'Égypte ptolémaïque = Bibliotheca Antica IX. - Breslau 1969.

B

I. Athen

41. DINSMOOR, William Bell, The Choragic Monument of Nicias. In: AJA XIV, 1910, S. 459-484.

42. Grabungspublikationen und Forschungen zur Agora von Athen in ‹Hesperia›, Journal of the American School of Classical Studies at Athens II, 1933 und folgende.

43. DINSMOOR, William Bell, The Temple of Ares and the Roman Agora. In: AJA XLVII, 1943, S. 383-384.

44. ROBINSON, Henry S., The Tower of the Winds and the Roman Market-Place. In: AJA XLVII, 1943, S. 291 bis 305.

45. PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur Wallace, The Theatre of Dionysus in Athens. - Oxford 1946.

46. TRAVLOS, John, The Topography of Eleusis. In: Hesperia XVIII, 1949, S. 138-147.

47. TRAVLOS, John, The West Side of the Athenian Agora restored. In: Hesperia, Supplement VIII, 1949, S. 382-393.

48. THALLON HILL, Ida, The Ancient City of Athens. Its Topography and Monuments. - London 1953.

49. RUBENSOHN, Otto, Das Weihehaus von Eleusis und sein Allerheiligstes. In: JdI LXX, 1955, S. 1-49.

50. FIANDRA, Enrica, La stoà di Attalo nell'agorà ateniese. In: Palladio N. F. VIII, 1958, S. 97-120.

51. WYCHERLEY, Richard Ernest, The Olympieion at Athens. In: Greek, Roman and Byzantine Studies V, 1964, S. 161-179.

II. Mittelgriechenland

Kalydon

52. DYGGVE, Ejnar, POULSEN, Frederik, und RHOMAIOS, Konstantinos, Das Heroon von Kalydon = D. Kgl. Danske Vidensk. Selsk. Skrifter, 7. Række, historisk og filosofisk Afd. IV, 4, S. 289-433. - Kopenhagen 1934.

53. DYGGVE, Ejnar, Das Laphrion. Der Tempelbezirk von Kalydon. - Kopenhagen 1948.

Delphi

54. POUILLOUX, Jean, Fouilles de Delphes. II: Topographie et architecture. La Région nord du sanctuaire, de l'époque archaïque à la fin du sanctuaire. - Paris 1960.

Dodona

55. DYGGVE, Ejnar, Dodonaeiske Problemer. In: Arkaeologiske og Kunsthistoriske Afhandlinger tilegnede F. Poulsen I, S. 95-110. - Kopenhagen 1941.

Palatitsa

56. RHOMAIOS, K. A., Der Palast von Palatitsa (neugriechisch). In: Eph. Arch. 1953-1954 I, S. 141-150.

Theben

57. WOLTERS, Paul, und BRUNS, Gerda, Das Kabirenheiligtum bei Theben I = Archäologisches Institut des Deutschen Reiches. - Berlin 1940.

III. Peloponnes

Argos und Argolis

58. DEFRASSE, Alphonse, und LECHAT, Henri, Épidaure. Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios. - Paris 1895.

59. VOLLGRAFF, Wilhelm, unter Mitarbeit von W. van der PLUYM und Anne ROES, Le Sanctuaire d'Apollon Pythéen à Argos = École française d'Athènes. Études péloponnésiennes I. - Paris 1956.

60. ROUX, Georges, L'Architecture de l'Argolide aux IVe et IIIe siècles avant J.-C. = BEFAR CIC. - Paris 1961.

Korinth

61. ROEBUCK, Carl Angus, Corinth. Results of Excavations, conducted by The American School of Classical Studies at Athens. XIV: The Asclepieion and Lerna. - Princeton 1951.

62. SCRANTON, Robert L., Corinth. Results of Excavations, conducted by The American School of Classical Studies at Athens. I, 3: Monuments in the Lower Agora, and North of the Archaic Temple. - Princeton 1951.

63. STILLWELL, Richard, Corinth. Results of Excavations, conducted by The American School of Classical Studies at Athens. II: The Theatre. - Princeton 1952.

64. BRONEER, Oscar Theodore, Corinth. Results of Excavations, conducted by The American School of Classical Studies at Athens. I, 4: The South Stoa and its Roman Successor. - Princeton 1954.

65. COULTON, J. J., The Stoa by the Harbour at Perachora. In: BSA LIX, 1964, S. 100-131, Taf. 18-27.

66. HILL, Bert Hodge, Corinth. Results of Excavations, conducted by The American School of Classical Studies at Athens. I, 6: The Springs: Peirene, Sacred Spring, Glauke. - Princeton 1964.

Lusoi

67. REICHEL, Wolfgang, und WILHELM, Adolf, Das Heiligtum der Artemis zu Lusoi. In: ÖJh. IV, 1901, S. 1-89.

Olympia

68. CURTIUS, Ernst, ADLER, Friedrich, und andere, Olympia. Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabungen. II: Die Baudenkmäler von Olympia. - Berlin 1892.

69. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia I-VIII. - Berlin 1936-1967.

70. Olympische Forschungen, hrsg. von Emil KUNZE und Hans SCHLEIF, I-VI. - Berlin 1944-1966.

Sikyon

71. ORLANDOS, A. K., Grabungen in Sikyon (neugriechisch). In: Praktika 1952, S. 387-395, und 1953, S. 184 bis 190.

IV. Die Inseln

Chios

72. BOARDMAN, John, Delphinion in Chios. In: BSA LI, 1956, S. 41-54.

Cypern

73. SCRANTON, Robert, The Architecture of the Sanctuary of Apollo Hylates at Kourion = Transactions of the American Philosophical Society N. S. LVII, 5. - Philadelphia 1967.

Kos

74. SCHAZMANN, Paul, Asklepieion. Baubeschreibung und Baugeschichte = Kos. Ergebnisse der deutschen Ausgrabungen und Forschungen I. - Berlin 1932.

Delos

75. VALLOIS, René, L'Architecture hellénique et hellénistique à Délos jusqu'à l'éviction des Déliens (166 av. J.-C.). I: Les Monuments. II: Grammaire historique de l'architecture délienne = BEFAR CLVII. - Paris 1944; Nachdruck 1966.

76. WILL, Ernest, Le Dôdékathéon = Exploration archéologique de Délos XXII. - Paris 1955.

77. DELORME, Jean, Les Palestres = Exploration archéologique de Délos XXV. - Paris 1961.

78. AUDIAT, Jean, Le Gymnase = Exploration archéologique de Délos XXVIII. - Paris 1970.

Rhodos

79. JACOPI, Giulio, Il tempio ed il teatro di Apollo Eretimio. In: Clara Rhodos. Studi e materiali pubblicati a cura dell'istituto storico-archeologico di Rodi II, 1932-1940, S. 77-116.

Samothrake

80. LEHMANN, Karl, Samothrace. Excavations conducted by the Institute of Fine Arts of New York University. IV, 1: The Hall of Votive Gifts. - New York 1962.

81. SALVIAT, François, Addenda samothraciens. In: BCH LXXXVI, 1962, S. 268-304.

82. LEHMANN, Karl, und SPITTLE, Denys, Samothrace. Excavations conducted by the Institute of Fine Arts of New York University. IV, 2: The Altar Court. - New York 1964.

83. LEHMANN, Phyllis Williams, mit Beiträgen von Martin R. JONES, Karl LEHMANN und anderen, Samothrace. Excavations conducted by the Institute of Fine Arts of New York University. III: The Hieron. - New York und London 1969.

Thasos

84. MARTIN, Roland, L'Agora I = Études thasiennes VI. - Paris 1959.

V. Italien, Sizilien

Neapel

85. NAPOLI, Mario, Napoli greco-romana. Topografia e archeologia. - Neapel 1959.

Megara Hyblaea

86. VALLET, Georges, und VILLARD, François, Mégara Hyblaea. IV: Le Temple du IVe siècle = École Française de Rome. Mélanges d'archéologie et d'histoire, Suppléments I. - Paris 1966.

Paestum

87. KRAUSS, Friedrich, und HERBIG, Reinhard, Der korinthisch-dorische Tempel am Forum von Paestum = Denkmäler antiker Architektur VII. - Berlin 1939.

88. VIGHI, Roberto, Il Foro di Paestum e l'edificio di tipo italico. - Rom 1967.

Palestrina

89. FASOLO, Furio, und GULLINI, Giorgio, Il santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina. 2 Bde. - Rom 1953.

Pompeji

90. KRISCHEN, Fritz, Die Stadtmauern von Pompeji und griechische Festungsbaukunst in Unteritalien und Sizilien = Die hellenistische Kunst in Pompeji VII. - Berlin 1941.

Selinunt

91. VITA, Antonino di, L'elemento punico a Selinonte nel IV e nel III sec. A. C. In: Arch. Class. V, 1953, S. 39-47.

92. VITA, Antonino di, Per l'architettura e l'urbanistica greca d'età arcaica: La stoa nel ‹temenos› del tempio C e lo sviluppo programmato di Selinunte. In: Palladio N. F. XVII, 1967, S. 1-60.

Syrakus

93. MAUCERI, Luigi, Il Castello Eurialo nella storia e nell'arte. - Rom 1928; 2. erw. Aufl. 1939.

VI. Kleinasien

94. BOHN, Richard, Altertümer von Aegae = JdI, Ergänzungsheft II. - Berlin 1889.

95. HAHLAND, Walter, Datierung der Hermogenesbauten. In: Bericht über den VI. Internationalen Kongress für Archäologie Berlin, 21.-26. August 1939, S. 423-426. - Berlin 1940.

96. ÅKERSTRÖM, Åke, Die architektonischen Terrakotten Kleinasiens = Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae XI. 2 Bde. - Lund 1966.

97. BERNARDI FERRERO, Daria de, Teatri classici in Asia Minore = Studi di architettura antica I. - Rom 1966.

98. MACHATSCHEK, Alois, Die Nekropolen und Grabmäler im Gebiet von Elaiussa Sebaste und Korykos im Rauhen Kilikien = Ergänzungsbände zu den Tituli Asiae Minoris II. - Wien, Köln und Graz 1967.

99. AKURGAL, Ekrem, Ancient Civilizations and Ruins of Turkey, from Prehistoric Times until the End of the Roman Empire. - Istanbul 1969.

Assos

100. CLARKE, Joseph T., BACON, Francis H., und KOLDEWEY, Robert, Investigations at Assos. Drawings and Photographs of the Buildings and Objects discovered during the Excavations of 1881-1883. - Cambridge (Mass.) und Leipzig 1902.

Belevi

101. PRASCHNIKER, Camillo, Die Datierung des Mausoleums von Belevi. In: Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse XX, 1948, S. 271-293.

102. KEIL, Joseph, Der Grabherr des Mausoleums von Belevi. In: Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse XXI, 1949, S. 51-60.

Kolophon

103. HOLLAND, Leicester B., Colophon. In: Hesperia XIII, 1944, S. 91-171.

Ephesos

104. BENNDORF, Otto, Forschungen in Ephesos I. - Wien 1906.

105. LETHABY, William Richard, Greek Buildings represented by Fragments in the British Museum. - London 1908.
Über den Tempel von Ephesos vgl. S. 1-37.

106. TRELL, Bluma L., The Temple of Artemis at Ephesos = Numismatic Notes Monographs CVII. - New York 1945.

107. MILTNER, Franz, Ephesos. Stadt der Artemis und des Johannes. - Wien 1958.

Kastabos

108. COOK, John Manuel, und PLOMMER, W. H., The Sanctuary of Hemithea at Kastabos. - Cambridge 1966.

Labraunda

109. WESTHOLM, Alfred, Labraunda. Swedish Excavations and Researches. I, 2: The Architecture of the Hieron = Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae V, 2. - Lund 1963.

Lagina

110. SCHOBER, Arnold, Der Fries des Hekateions von Lagina = Istanbuler Forschungen II. - Baden bei Wien und Brünn 1933.

Magnesia am Mäander

111. HUMANN, Carl, KOHTE, Julius, und WATZINGER, Carl, Magnesia am Maeander. Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen der Jahre 1891-1893. - Berlin 1904.

112. GERKAN, Armin von, Der Altar des Artemis-Tempels in Magnesia am Mäander = Studien zur Bauforschung I. - Berlin 1929.

Milet, Didyma

113. RAYET, Olivier, und THOMAS, Albert, Milet et le Golfe Latmique: Tralles, Magnésie du Méandre, Priène, Milet, Didymes, Héraclée du Latmos. Fouilles et explorations archéologiques I, Lieferung 1-5. - Paris 1877-1885.

114. KNACKFUSS, Hubert, Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899. I, 2: Das Rathaus von Milet. - Berlin 1908; Nachdruck 1967.

115. KAWERAU, Georg, und REHM, Albert, Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899. I, 3: Das Delphinion in Milet. - Berlin 1914; Nachdruck 1967.

116. WIEGAND, Theodor, Didyma. I: KNACKFUSS, Hubert, Die Baubeschreibung. 3 Bde. - Berlin 1941.

117. GERKAN, Armin von, Der Naiskos im Tempel von Didyma. In: JdI LVII, 1942, S. 183-198.

118. ESSEN, C. C. van, Note sur le deuxième Didymeion. In: BCH LXX, 1946, S. 607-616.

119. KLEINER, Gerhard, Die Ruinen von Milet. - Berlin 1968.

Pergamon

120. BOHN, Richard, Altertümer von Pergamon. II: Das Heiligtum der Athena Polias Nikephoros. 2 Bde. - Berlin 1885.

121. SCHAZMANN, Paul, Altertümer von Pergamon. VI: Das Gymnasion; der Tempelbezirk der Hera Basileia. 2 Bde. - Berlin 1923.

122. ZSCHIETZSCHMANN, W., Pergamon. In: PAULY-WISSOWA-KROLL, Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft XIX, Sp. 1235-1263. - Stuttgart 1938.

123. SCHOBER, Arnold, Zur Datierung Eumenischer Bauten. In: ÖJh. XXXII, 1940, S. 151-168.

124. HANSEN, Esther V., The Attalids of Pergamon = Cornell Studies in Classical Philology XXIX. - Ithaca (N. Y.) 1947.

125. KÄHLER, Heinz, Der große Fries von Pergamon. Untersuchungen zur Kunstgeschichte und Geschichte Pergamons. - Berlin 1948.

126. ZIEGENAUS, Oskar, und LUCA, Gioia de, Altertümer von Pergamon. XI, 1: Das Asklepieion. - Berlin 1968.

Priene

127. SCHEDE, Martin, Die Ruinen von Priene. - Berlin 1934; 2. Aufl. 1964.

Sardes

128. BUTLER, Howard Crosby, Sardis. Publications of the American society for the excavation of Sardis. II: Architecture. I: The Temple of Artemis. - Leiden 1925.

129. GRUBEN, Gottfried, Zum Artemis-Tempel von Sardis. In: AM LXXVI, 1961, S. 155-196.

Side

130. MANSEL, Arif Müfid, Die Ruinen von Side. - Berlin 1963.

Smyrna

131. NAUMANN, Rudolf, und KANTAR, Selâhattin, Die Agora von Smyrna. In: Istanbuler Forschungen XVII, 1950, S. 69-114, Taf. 20-48.

Teos

132. HAHLAND, Walter, Der Fries des Dionysostempels in Teos. In: ÖJh. XXXVIII, 1950, S. 66-109.

Troia

133. GOETHERT, Friedrich W., und SCHLEIF, Hans, Der Athenatempel von Ilion = Denkmäler antiker Architektur X. - Berlin 1962.

134. WEBER, Hans, Zum Apollon Smintheus-Tempel in der Troas. In: Istanbuler Mitteilungen XVI, 1966, S. 100-114.

Xanthos

135. DEMARGNE, Pierre, Fouilles de Xanthos. I: Les Piliers funéraires = Institut français d'archéologie d'Istanbul. - Paris 1958.

VII. Der Osten

136. GOOSSENS, Godefroid, Artistes et artisans étrangers en Perse sous les Achéménides. In: Nouvelle Clio I, 1949-1950, S. 32-44.

137. SCHLUMBERGER, Daniel, Le Temple de Surkh Kotal en Bactriane. In: Journal asiatique CCXL, 1952, S. 433-453.

138. SCHLUMBERGER, Daniel, Surkh Kotal, a Late Hellenistic Temple in Bactria. In: Archaeology VI, 1953, S. 232-238.

139. LENZEN, Heinrich J., Architektur der Partherzeit in Mesopotamien und ihre Brückenstellung zwischen der Architektur des Westens und des Ostens. In: Festschrift für Carl Weickert, S. 121-136. - Berlin 1955.

140. NYLANDER, Carl, Clamps and Chronology. Achaemenians Problems II. In: Iranica antiqua VI, S. 130-146. - Leiden 1966.

141. BERNARD, Paul, Chapiteaux corinthiens hellénistiques d'Asie centrale découverts à Aï Khanoum. In: Syria XLV, 1968, S. 111-151.

VIII. Afrika, Ägypten

Alexandria

142. PERDRIZET, P., Sostrate de Cnide, architecte du Phare. In: REA I, 1889, S. 261-272.

143. THIERSCH, Herrmann, Pharos. Antike, Islam und Occident. - Leipzig und Berlin 1909.

144. ROWE, A., Discovery of the Famous Temple and Enclosure of Serapis in Alexandria. In: Annales du Service des Antiquités d'Égypte, Supplement II, 1946, S. 1-50.

145. BERNAND, André, Alexandrie la Grande, d'Hérodote à Lawrence Durrell = Collection Signes des temps XIX. - Paris 1966.

Kyrene

146. PESCE, Gennaro, Il ‹Palazzo delle colonne› in Tolemaide di Cirenaica = Monografie di archeologia libica II. - Rom 1950.

147. STUCCHI, Sandro, Le fasi costruttive dell'Apollonion di Cirene. In: Quaderni di Archeologia della Libia IV, 1961, S. 55-81.

148. STUCCHI, Sandro, L'Agorà di Cirene. I: I lati Nord e Est della platea inferiore = Monografie di archeologia libica VII. - Rom 1965.

Ptolemais

149. KRAELING, Carl Hermann, Ptolemais. City of the Libyan Pentapolis = Oriental Institute Publications XC. - Chicago 1962.

Sabratha

150. CAPUTO, Giacomo, Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana = Monografie di archeologia libica VI. - Rom 1959.

MALEREI

ALLGEMEINE WERKE

151. PFUHL, Ernst, Malerei und Zeichnung der Griechen. 3 Bde. - München 1923.

152. RIZZO, Giulio Emanuele, La Pittura ellenistico-romana. - Mailand 1929.

153. MÉAUTIS, Georges, Les Chefs-d'oeuvre de la peinture grecque. - Paris 1939.

154. RUMPF, Andreas, Malerei und Zeichnung = Handbuch der Archäologie IV, 1. - München 1953.

155. ROBERTSON, Martin, La Peinture grecque. - Genf 1959.

156. ARIAS, Paolo Enrico, Storia della ceramica di età arcaica, classica ed ellenistica e della pittura di età arcaica e classica = Enciclopedia classica, sez. III, Bd. XI, Teil V. - Turin 1963.

SPEZIALLITERATUR

A

Malerei und Mosaik

I. Hellenistische Malerei

157. MATZ, Friedrich, Die Stilphasen der hellenistischen Malerei. In: AA LIX-LX, 1944-1945, Sp. 89-112.

158. RUMPF, Andreas, Classical and Post-Classical Greek Painting. In: JHS LXVII, 1947, S. 10-21.

159. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, Storicità dell'arte classica. - 2. Aufl. Florenz 1950.

160. MANSUELLI, Guido Achille, Ricerche sulla pittura ellenistica = Studi e ricerche IV. - Bologna 1950.

161. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, Il problema della pittura antica. - Florenz 1953.

162. HANFMANN, Georg, Hellenistic Art. In: Dumbarton Oaks Papers XVII, 1963, S. 79-94.

163. MORENO, P., Il realismo nella pittura greca del IV secolo A. C. In: RIA XIII-XIV, 1964-1965, S. 27-98.

II. Italische und römische Malerei

164. PALLOTTINO, Massimo, La Peinture étrusque. - Genf 1952; englische Ausgabe: Etruscan Painting. - Genf 1952.

165. MAIURI, Amedeo, La Peinture romaine. - Genf 1953; englische Ausgabe: Roman Painting. - Genf 1953.

166. BORDA, Maurizio, La pittura romana. - Mailand 1958.

167. NAPOLI, Mario, Pittura antica in Italia. - Bergamo 1960.

168. BALIL, Alberto, Pintura Helenistica y romana = Bibliotheca archaeologica III. - Madrid 1962.

169. DENTZER, Jean-Marie, Les Systèmes décoratifs dans la peinture murale italique. In: Mélanges de l'École française de Rome LXXX, 1968, S. 85-141.

170. Pittura. In: Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale, S. 207 bis 222. - Rom 1968.
Über Malerei und Maler in der Antike.

III. Perspektive

171. BEYEN, Hendrik Gerard, Die antike Zentralperspektive. In: AA LIV, 1939, Sp. 47-72.

172. WHITE, John, Perspective in Ancient Drawing and Painting = Society for the Promotion of Hellenic Studies, London, Supplementary Paper VII. - London 1956.

IV. Quellenschriften

173. REINACH, Adolphe, Recueil Milliet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne I. - Paris 1921.

174. FERRI, Silvio, Plinio il Vecchio, storia delle arti antiche. - Rom 1946.

V. Techniken

175. ALETTI, Ezio, La tecnica della pittura greca e romana e l'encausto. - Rom 1951.

VI. Landschaft

176. ROSTOWZEW, Michael, Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft. In: RM XXVI, 1911, S. 1-185.

177. DAWSON, Christopher M., Romano-Campanian Mythological Landscape Painting = Yale Classical Studies IX. - New Haven und London 1944.

178. ADRIANI, Achille, Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria. - Rom 1959.

179. PETERS, W. J. T., Landscape in Romano-Campanian Mural Painting. - Assen 1963.

180. GALLINA, Anna, Le Pitture con paesaggi dell'Odissea dall'Esquilino = Studi Miscellanei VI. - Rom 1964.

VII. Die Maler

Apelles

181. LEPIK-KOPACZYŃSKA, Wilhelmina, Apelles, der berühmteste Maler der Antike = Lebendiges Altertum VII. - Berlin 1962.

Philoxenos

182. WINTER, Franz, Das Alexandermosaik aus Pompeji. - Straßburg 1909.

183. FUHRMANN, Heinrich, Philoxenos von Eretria. Archäologische Untersuchungen über zwei Alexandermosaiken. - Göttingen 1931.

184. ANDREAE, Bernard, Das Alexandermosaik = Opus nobile. Meisterwerke der antiken Kunst XIV. - Bremen 1959.

185. RUMPF, Andreas, Zum Alexander-Mosaik. In: AM LXXVII, 1962, S. 229-241.

VIII. Mosaik

186. PHILLIPS Jr., Kyle M., Subject and Technique in Hellenistic-Roman Mosaics: a Ganymede Mosaic from Sicily. In: Art Bulletin XLII, 1960, S. 243-262.

187. ROBERTSON, Martin, Greek Mosaics. In: JHS LXXXV, 1965, S. 72-89.

B

Die Städte im östlichen Mittelmeerraum

Alexandria

188. BROWN, Blanche R., Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style = Monographs on Archaeology and Fine Arts VI. - Cambridge (Mass.) 1957.

Delos

189. BULARD, Marcel, Peintures murales et mosaïques de Délos. In: Mon. Piot XIV, 1908, S. 5-205.

190. CHAMONARD, Joseph, Les Mosaïques de la Maison des Masques = Exploration archéologique de Délos XIV. - Paris 1933.

191. BRUNEAU, Philippe, und DUCAT, Jean, Guide de Délos = École française d'Athènes, S. 52-60, Taf. 12-17. - Paris 1965; 2. Aufl. 1966.

Demetrias

192. ARBANITOPOULOS, Apostolos Soteriou, Bemalte Stelen aus Demetrias-Pagasai (neugriechisch). - Athen 1928.

Kazanlak

193. MICOFF, Vassil, Le Tombeau antique près de Kazanlăk = Monuments de l'art en Bulgarie I. - Sofia 1954.

194. VASSILIEV, Assen, Das antike Grabmal bei Kasanlak. - Sofia und Köln 1959.

Levkadia

195. PETSAS, Photios M., La Tombe de Levkadia (neugriechisch) = Bibliothèque de la Société archéologique LVII. - Athen 1966.

Pella

196. PETSAS, Photios M., Mosaics from Pella. In: La Mosaïque gréco-romaine. Colloques internationaux du centre national de la recherche scientifique, Paris, 29. 8. - 3. 9. 1963, S. 41-55. - Paris 1965.

C

Pompeji und Herculaneum

I. Malerei und Mosaik

197. MAIURI, Amedeo, La Villa dei Misteri. 2 Bde. - Rom 1931; 2. Aufl. Rom 1947.

198. ELIA, Olga, Pitture murali e mosaici nel Museo Nazionale di Napoli = Le Guide dei musei italiani. - Rom 1932.

199. PERNICE, Erich, Die hellenistische Kunst in Pompeji. VI: Pavimente und figürliche Mosaiken. - Berlin 1938.

200. BEYEN, Hendrik Gerard, Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil I-II. 4 Bde. - Den Haag 1938-1960.

201. SCHEFOLD, Karl, Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte. - Basel 1952.

202. FRANCISCIS, Alfonso de, Antichi musaici al Museo di Napoli. - Cava dei Tirreni 1962.

203. SCHEFOLD, Karl, Vergessenes Pompeji. Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge = Schriften der Schweizerischen geisteswissenschaftlichen Gesellschaft IV. - Bern und München 1962.

II. Malereien in pompejanischen Häusern

204. ELIA, Olga, Le pitture della ‹Casa del Citarista› = Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Sezione III: La pittura ellenistico-romana. Pompeji I. - Rom o. J. [1938].
205. LEHMANN, Phillis Williams, Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art. - Cambridge (Mass.) 1953.
206. BLANCKENHAGEN, Peter Heinrich von, und ALEXANDER, Christine, The Paintings from Boscotrecase = RM, Ergänzungsheft VI. - Heidelberg 1962.
207. ZEVI, Fausto, La casa Reg. IX, 5, 18-21 a Pompei e le sue pitture = Studi Miscellanei V. - Rom 1964.

III. Die kampanischen Maler

208. GABRIEL, Mabel McAfee, Masters of Campanian Painting. - New York 1952.
209. RICHARDSON Jr., L., Pompeii: the Casa dei Dioscuri and its Painters = Memoirs of the American Academy in Rome XXIII. - Rom 1955.
210. RAGGHIANTI, Carlo Ludovico, Pittori di Pompei. - Mailand 1963; deutsche Ausgabe: Maler aus Pompeji. - Mailand 1965.

IV. Andere italienische Städte

211. BENDINELLI, Goffredo, Le pitture del Colombario di Villa Pamphili = Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Sezione III: La pittura ellenistico-romana. Rom V. - Rom 1941.
212. GULLINI, Giorgio, I mosaici di Palestrina = Archeologia classica, Supplementband I. - Rom 1956.
213. TINÉ BERTOCCHI, Fernanda, La pittura funeraria apula = Monumenti antichi della Magna Grecia I. - Neapel 1964.

D

Vasenmalerei

I. Italiotische rotfigurige Keramik

214. TRENDALL, Arthur Dale, The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily = Oxford Monographs on Classical Archaeology. 2 Bde. - Oxford 1967.

II. Weiß bemalte Keramik

215. THOMPSON, Homer A., Two Centuries of Hellenistic Pottery. In: Hesperia III, 1934, S. 311-476. *Insbesondere S. 438-447.*
216. FORTI, Lidia, La ceramica di Gnathia = Monumenti Antichi della Magna Grecia II. - Neapel 1965.

III. Vasen mit ornamentalem Dekor

217. LEROUX, Gabriel, Lagynos. Recherches sur la céramique et l'art ornemental hellénistiques. - Paris 1913.
218. GUERRINI, Lucia, Vasi di Hadra. Tentativo di sistemazione cronologica di una classe ceramica = Studi Miscellanei VIII. - Rom 1964.

IV. Polychrome Vasen aus Centuripe

219. LIBERTINI, Guido, Centuripe, una città ellenistico-romana di Sicilia, S. 145-186. - Catania 1926.
220. RICHTER, Gisela M. A., Polychrome Vases from Centuripe in the Metropolitan Museum. In: Metropolitan Museum Studies II, 1930, S. 187-205.
221. LIBERTINI, Guido, Nuove ceramiche dipinte di Centuripe. In: Atti della società per la Magna Grecia, S. 187-212. - Rom 1932.
222. RICHTER, Gisela M. A., A Polychrome Vase from Centuripe. In: Metropolitan Museum Studies IV, 1932, S. 45-54.

SKULPTUR

ALLGEMEINE WERKE

I. Antike Quellen

223. OVERBECK, Johannes, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen. - Leipzig 1868; 2. Aufl. Hildesheim 1959.
224. LOEWY, Emmanuel, Inschriften griechischer Bildhauer. - Leipzig 1885.
225. MARCADÉ, Jean, Recueil des signatures de sculpteurs grecs I und II = École française d'Athènes. - Paris 1953 und 1957.

II. Museumskataloge

Griechenland

226. HARRISON, Evelyn B., The Athenian Agora. Results of Excavations conducted by The American School of Classical Studies at Athens. I: Portrait Sculpture; XI: Archaic and Archaistic Sculpture. - Princeton (New Jersey) 1953 und 1965.
227. THOMPSON, Homer A., The Athenian Agora, a Guide to the Excavations = American School of Classical Studies at Athens. - Princeton (New Jersey) 1954; 2. verm. Aufl 1962.
228. KAROUZOU, Semni, Musée archéologique national. Collection des sculptures. Catalogue descriptif. - Athen 1968.

Griechische Inseln

229. JACOPI, Giulio, Monumenti di scultura del Museo Archeologico di Rodi = Clara Rhodos. Studi e materiali pubblicati a cura dell'istituto storico-archeologico di Rodi V, 1 und 2. - Rhodos 1931 und 1932.
230. MICHALOWSKI, Casimir, Les Portraits hellénistiques et romains = Exploration archéologique de Délos XIII. - Paris 1932.

231. LAURENZI, Luciano, Monumenti di scultura del Museo Archeologico di Rodi e dell' antiquarium di Coo = Clara Rhodos. Studi e materiali pubblicati a cura dell'istituto storico-archeologico di Rodi IX, S. 9-120, Taf. I-VIII. - Rhodos 1938.

232. LAUMONIER, Alfred, Les Figurines de terre cuite = Exploration archéologique de Délos XXIII. 2 Bde. - Paris 1956.

233. BRUNEAU, Philippe, und DUCAT, Jean, Guide de Délos = École française d'Athènes. - Paris 1965; 2. Aufl. 1966.

234. Guide de Thasos = École française d'Athènes. - 2. Aufl. Paris 1967.

Türkei

235. MENDEL, Gustave, Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines = Musées impériaux ottomans. 3 Bde. - Konstantinopel 1912-1914.

236. FIRATLI, Nezih, und ROBERT, Louis, Les Stèles funéraires de Byzance gréco-romaine = Bibliothèque archéologique et historique de l'Institut français d'archéologie d'Istanbul XV. - Paris 1964.

Kyrenaika

237. PARIBENI, Enrico, Catalogo delle sculture di Cirene; statue e rilievi di carattere religioso = Monografie di archeologia libica V. - Rom 1959.

238. ROSENBAUM, Elisabeth, A Catalogue of Cyrenaican Portrait Sculpture. - London 1960.

Ägypten

239. PERDRIZET, Paul, Bronzes grecs d'Égypte de la collection Fouquet. - Paris 1911.

240. PERDRIZET, Paul, Les Terres cuites grecques d'Égypte de la collection Fouquet. 2 Bde. - Nancy, Paris und Straßburg 1921.

241. ADRIANI, Achille, Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano = Fondazione ‹Ignazio Mormino› del Banco di Sicilia, Serie A I. - Palermo 1961.

Tunesien

242. FUCHS, Werner, Der Schiffsfund von Mahdia = Bilderhefte des Deutschen Archäologischen Instituts Rom II. - Tübingen 1963.
Vgl. die Besprechung von Jean Charbonneaux in ‹Gnomon› XXXVII, 1965, S. 523-526.

Deutschland

243. Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluß der pergamenischen Fundstücke, hrsg. von der Generalverwaltung der königlichen Museen zu Berlin. - Berlin 1891.

244. NEUGEBAUER, Karl Anton, Die griechischen Bronzen der klassischen Zeit und des Hellenismus = Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der statuarischen Bronzen II. - Berlin 1951.

Großbritannien

245. SMITH, A. H., A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum II und III. - London 1900-1904.

246. HIGGINS, R. A., Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum. 3 Bde. - London 1954-1959.

Dänemark

247. POULSEN, Frederik, Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. - Kopenhagen 1951.

Vereinigte Staaten von Amerika

248. RICHTER, Gisela M. A., Catalogue of Greek Sculptures, Metropolitan Museum of Art. - Cambridge (Mass.) 1954.

249. RICHTER, Gisela M. A., Catalogue of Engraved Gems Greek, Etruscan and Roman, Metropolitan Museum of Art, New York. - Rom 1956.

Frankreich

250. RIDDER, André de, Collection de Clercq. III: Les Bronzes. 2 Hefte. - Paris 1904 und 1905.

251. RIDDER, André de, Les Bronzes antiques du Louvre. 2 Bde. - Paris 1913 und 1915.

252. CHARBONNEAUX, Jean, La Sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre = Guides du visiteur. - Paris 1963.

253. MOLLARD-BESQUES, Simone, Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains. II: Myrina = Musée du Louvre et collections des universités de France. 2 Bde. - Paris 1963.

Italien

254. HELBIG, Wolfgang, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I-III. - Leipzig 1891; 4. völlig neu bearb. Aufl. Tübingen 1963-1969.

255. KASCHNITZ-WEINBERG, Guido von, Sculture del Magazzino del Museo Vaticano = Monumenti Vaticani di Archeologia e d'Arte IV. 2 Bde. - Vatikanstadt 1936 und 1937.

256. LIPPOLD, Georg, Die Skulpturen des Vaticanischen Museums = Deutsches Archäologisches Institut III, 1-2. - Berlin und Leipzig 1936 und Berlin 1956.

257. FELLETTI MAJ, Bianca Maria, Museo Nazionale Romano. I Ritratti = Cataloghi dei Musei e gallerie d'Italia. - Rom 1953.

258. MANSUELLI, Guido Achille, Galleria degli Uffizi. Le Sculture = Cataloghi dei Musei e gallerie d'Italia. 2 Bde. - Rom 1958 und 1961.

III. Handbücher und Gesamtdarstellungen

259. SALIS, Arnold von, Die Kunst der Griechen. - Leipzig 1919; 4. Aufl. Zürich 1953.
4. und 5. Abschnitt.

260. KLEIN, Wilhelm, Vom antiken Rokoko. - Wien 1921.

261. LAWRENCE, A. W., Later Greek Sculpture and its Influence on East and West. - London 1927.

262. RICHTER, Gisela M. A., The Sculpture and Sculptors of the Greeks. - New Haven 1929; 2. Aufl. 1950.
Zweiter Teil, Kap. 4 und 5.

263. SÜSSEROTT, Hans Karl, Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts v. Chr. Untersuchungen zur Zeitbestimmung. - Frankfurt/Main 1938.

264. ZSCHIETZSCHMANN, Willy, Die hellenistische und römische Kunst = Handbuch der Kunstwissenschaft. Die antike Kunst II, 2. - Potsdam 1939.

265. PICARD, Charles, Manuel d'archéologie grecque. La sculpture III, IV und Index. 5 Bde. - Paris 1948-1966.

266. LIPPOLD, Georg, Die griechische Plastik = Handbuch der Archäologie III, 1, S. 233-287. - München 1950.

267. RICHTER, Gisela M. A., Three Critical Periods in Greek Sculpture. - Oxford 1951.
Kap. 2 und 3.

268. BIEBER, Margarete, The Sculpture of the Hellenistic Age. - New York 1955; 2. Aufl. 1961.

269. LULLIES, Reinhard, Griechische Plastik von den Anfängen bis zum Ausgang des Hellenismus. - München 1956; 2. erw. Aufl. 1960; französische Ausgabe: La sculpture grecque de ses débuts à la fin de l'hellenisme. - Paris 1959.

270. ALSCHER, Ludger, Griechische Plastik. IV: Hellenismus. - Berlin 1957.

271. HAFNER, German, Geschichte der griechischen Kunst. - Zürich 1961.

272. LANGLOTZ, Ernst, und HIRMER, Max, Die Kunst der Westgriechen in Sizilien und Unteritalien. - München 1963.

273. WEBSTER, Thomas Bertram Lonsdale, Hellenistic Poetry and Art. - London 1964.

274. SCHEFOLD, Karl, Die Griechen und ihre Nachbarn = Propyläen Kunstgeschichte I. - Berlin 1967.

Die Enciclopedia dell'Arte antica, classica e orientale (Rom 1958-1966) enthält Artikel über die hellenistischen griechischen Bildhauer sowie über die Heiligtümer und Orte, in denen man bedeutende Werke der griechischen Plastik aus hellenistischer Zeit entdeckt hat.

SPEZIALLITERATUR

A

I. Techniken

275. BLÜMEL, Carl, Griechische Bildhauer an der Arbeit. - 4. Aufl. Berlin 1953.

276. REUTERSWÄRD, Patrik, Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom. Untersuchungen über die Farbwirkung der Marmor- und Bronzeskulpturen. - Stockholm 1960.

Bronzen

277. KLUGE, Kurt, und LEHMANN-HARTLEBEN, Karl, Die antiken Großbronzen. 3 Bde. - Berlin 1927.

278. LAMB, Winifred, Greek and Roman Bronzes. - London 1929.

279. CHARBONNEAUX, Jean, Les Bronzes grecs, S. 97-109. - Paris 1958.

Terrakotten

280. WINTER, Franz, Die Typen der figürlichen Terrakotten = Die antiken Terrakotten III. 2 Bde. - Berlin und Stuttgart 1903.

281. KLEINER, Gerhard, Tanagrafiguren. Untersuchungen zur hellenistischen Kunst und Geschichte = JdI, Ergänzungsheft XV. - Berlin 1942.

282. THOMPSON, Dorothy Burr, Three Centuries of Hellenistic Terracottas. In: Hesperia XXI, 1952, S. 116-164, Taf. 32-42.

283. HAUSMANN, Ulrich, Hellenistische Reliefbecher aus attischen und böotischen Werkstätten. Untersuchungen zur Zeitstellung und Bildüberlieferung. - Stuttgart 1959.

284. MOLLARD-BESQUES, Simone, Les Terres cuites grecques. - Paris 1963.

285. MOLLARD-BESQUES, Simone, Un atelier de coroplathe du début du II[e] siècle avant J.-C. á Myrina. In: La Revue du Louvre et des Musées de France XIV, 1964, S. 299-311.

Schmuck und Goldschmiedearbeiten

286. RUBENSOHN, Otto, Hellenistisches Silbergerät in antiken Gipsabgüssen. - Berlin 1911.

287. AMANDRY, Pierre, Collection Hélène Stathatos. I: Les Bijoux antiques. III: Objets antiques et byzantins. - Straßburg 1953 und 1963.

288. BECATTI, Giovanni, Orificerie antiche, dalle Minoiche alle Barbariche. - Rom 1955.

289. COCHE DE LA FERTÉ, Étienne, Les Bijoux antiques. - Paris 1956.

290. HIGGINS, Reynold Alleyne, Greek and Roman Jewellery. - London 1961.

Münzen

291. FURTWÄNGLER, Adolf, Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum. 3 Bde. - Berlin und Leipzig 1900; 2. Aufl. Amsterdam 1964

292. FRANKE, Peter R., und HIRMER, Max, Die griechische Münze. - München 1964.

293. RICHTER, Gisela M. A., Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans. A History of Greek Art in Miniature = The engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans I. - London 1968.

II. Darstellungsarten

Statuen

294. BIEŃKOWSKI, Peter R. von, Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst. - Wien 1908.

295. LIPPOLD, Georg, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen. - München 1923.

296. HORN, Rudolf, Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik = RM, Ergänzungsheft II. - München 1931.

297. MUTHMANN, Fritz, Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Kopistentätigkeit = Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1950, 3. Abhandlung. - Heidelberg 1951.

298. CHARBONNEAUX, Jean, Déesses en action. In: Essays in Memory of Karl Lehmann, S. 70-73. - New York 1964.

299. KÜNZL, Ernst, Frühhellenistische Gruppen = Phil. Diss. Köln 1966. - Köln 1968.

Reliefs

300. SCHREIBER, Theodor, Die hellenistischen Reliefbilder. 2 Bde. - Leipzig 1889-1894.

301. MÖBIUS, Hans, Die Ornamente der griechischen Grabstelen klassischer und nachklassischer Zeit. - Berlin 1929; 2. verm. Aufl. München 1968.

302. PARIBENI, Enrico, Ninfe, Charites e Muse su rilievi neoattici. In: Bollettino d'Arte XXXVI, 1951, S. 105 bis 111.

303. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, Nikolaus, Studien zum Ilissos-Relief. - München 1956.

304. FUCHS, Werner, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs = JdI, Ergänzungsheft XX. - Berlin 1959.

305. CHARBONNEAUX, Jean, Sur deux reliefs antiques du Louvre. In: Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire offerts à Jérôme Carcopino, S. 205-214. - Paris 1966.

Porträts

306. BOEHRINGER, Robert, Platon, Bildnisse und Nachweise. - Breslau 1935.

307. SCHEFOLD, Karl, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker. - Basel 1943.

308. BIEBER, Margarete, The Portraits of Alexander the Great. In: Proceedings of the American Philosophical Society XCIII, 1949, S. 373-427.

309. BUSCHOR, Ernst, Das hellenistische Bildnis. - München 1949.

310. HAFNER, German, Späthellenistische Bildnisplastik. Versuch einer landschaftlichen Gliederung. - Berlin 1954.

311. RICHTER, Gisela M. A., Greek Portraits. A Study of their Development = Collection Latomus XX, XXXVI, XLVIII und LIV. - Brüssel-Berchem 1955-1962.

312. CHARBONNEAUX, Jean, Bagues hellénistiques à effigies royales. - In: Bulletin de la Société des Antiquaires de France 1958, S. 79-80.

313. BIEBER, Margarete, Alexander the Great in Greek and Roman Art. - Chicago 1964.

314. LORENZ, Thuri, Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern. - Mainz 1965.

315. RICHTER, Gisela M. A., The Portraits of the Greeks. 3 Bde. - London 1965.

316. RICHTER, Gisela M. A., Realismus in der griechischen Porträtkunst. In: Das Altertum XIV, 1968, S. 146 bis 158.

317. RICHTER, Gisela M. A., Greek Portraits on Engraved Gems of the Roman Period. In: Hommages à Marcel Renard III = Collection Latomus CIII, S. 497-501, Taf. CLXXVII-CLXXX. - Brüssel-Berchem 1969.

III. Stiluntersuchungen

318. KRAHMER, Gerhard, Stilphasen der hellenistischen Plastik. In: RM XXXVIII-XXXIX, 1923-1924, S. 138-186, Taf. V-VII.

319. KRAHMER, Gerhard, Die einansichtige Gruppe und die späthellenistische Kunst = Aus den Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse. - Göttingen 1927.

320. BECATTI, Giovanni, Attikà. Saggio sulla scultura attica dell'Ellenismo. In: RIA VII, 1940, S. 7-116.

321. BECATTI, Giovanni, Lo stile arcaistico. In: La critica d'Arte VI, 1941, S. 32-48, Taf. XIX-XXIV.

322. LAURENZI, Luciano, Lineamenti di arte ellenistica. In: Arti Figurative I, 1945, S. 12-28, Taf. I-XIII.

323. GULLINI, Giorgio, Su alcune sculture del tardo ellenismo. In: Arti Figurative III, 1947, S. 61-72, Taf. XXXII-XXXIII.

324. BUSCHOR, Ernst, Maussollos und Alexander. - München 1950.
Die Stilunterschiede am Maussolleion werden durch eine zeitweilige Unterbrechung der Arbeiten erklärt.

325. HANFMANN, George M. A., Hellenistic Art. In: Dumbarton Oaks Papers XVII, S. 77-94. - Washington 1963.

326. CHARBONNEAUX, Jean, Le Mythe humanisé dans l'art hellénistique. In: Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 1965, S. 473-481. - Paris 1965.

B

I. Bildhauer

Lysipp

327. JOHNSON, Franklin P., Lysippos. - Durham (North Carolina) 1927.

328. VISSCHER, Fernand de, Héraclès Épitrapézios. - Paris 1962.

Bryaxis

329. ADRIANI, Achille, Alla ricerca di Briasside. In: Memorie della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Serie VIII, I, 1948, S. 435 bis 473.

330. JONGKEES, J. H., New Statues by Bryaxis. In: JHS LXVIII, 1948, S. 29-39.

331. CHARBONNEAUX, Jean, Bryaxis et le Sarapis d'Alexandrie. In: Mon. Piot LII, 2, 1962, S. 15-26.

Leochares

332. ASHMOLE, Bernard, Demeter of Cnidus. In: JHS LXXI, 1951, S. 13-28.

333. DONNAY, Guy, La Chronologie de Léocharès. In: REA LXI, 1959, S. 300-309.

334. DONNAY, Guy, Un sculpteur grec méconnu: Léocharès. In: GBA VIe Période, Bd. LIII, 1959, S. 5-20.

335. CHARBONNEAUX, Jean, Le Zeus de Léocharès. In: Mon. Piot LIII, 1963, S. 9-17.

336. TÖLLE, Renate, Zum Appollon des Leochares. In: JdI LXXXI, 1966, S. 142-172.

Eutychides

337. DOHRN, Tobias, Die Tyche von Antiochia. - Berlin 1960.

Boethos

338. RUMPF, Andreas, Boethoi. In: ÖJh. XXXIX, 1952, S. 86-89.

Doidalses

339. LAURENZI, Luciano, La personnalità di Doidalses di Bitinia. In: Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente XXIV-XXVI, 1946-1948 [1950], S. 167-179, Taf. XVIII.

340. LULLIES, Reinhard, Die kauernde Aphrodite. - München 1954.

Archelaos

341. PINKWART, Doris, Das Relief des Archelaos von Priene. In: Antike Plastik IV, S. 55-65. - Berlin 1965.

Damophon

342. DESPINIS, Georg J., Ein neues Werk des Damophon. In: AA LXXXI, 1966, S. 378-385.

343. LÉVY, Edmond, Sondages à Lykosoura et date de Damophon. In: BCH XCI, 1967, S. 518-545.
Die Schlußfolgerungen dieses Artikels werden gegenwärtig allerdings in Frage gezogen.

II. Kunstzentren und Bildhauerschulen

Pergamenische Kunst

344. WINTER, Franz, Die Skulpturen mit Ausnahme der Altarreliefs = Altertümer von Pergamon VII. 2 Bde. - Berlin 1908.

345. SCHWEITZER, Bernhard, Die Menelaos-Patroklos-Gruppe. Ein verlorenes Meisterwerk hellenistischer Kunst. In: Die Antike XIV, 1938, S. 43-72.

346. KÄHLER, Heinz, Der große Fries von Pergamon = Untersuchungen zur Kunstgeschichte und Geschichte Pergamons. - Berlin 1948.

347. SCHOBER, Arnold, Die Kunst von Pergamon. - Wien, Innsbruck, Wiesbaden und Bregenz 1951.

348. STÄHLER, Klaus P., Das Unklassische im Telephosfries. Die Friese des Pergamonaltares im Rahmen der hellenistischen Plastik = Phil. Diss. Münster 1963. - Münster 1966.

Alexandrinische Kunst

349. POULSEN, Frederik, Gab es eine alexandrinische Kunst? In: From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, II, 1938, S. 1-52.

350. ADRIANI, Achille, Sculture monumentali del Museo Greco-Romano di Alessandria = Documenti e Ricerche d'Arte Alessandrina I. - Rom 1946.

351. ADRIANI, Achille, Testimonianze e Momenti di scultura alessandrina = Documenti e Ricerche d'Arte Alessandrina II. - Rom 1948.

352. LAUER, Jean-Philippe, und PICARD, Charles, Les Statues ptolémaïques du Sarapieion de Memphis = Publications de l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris III. - Paris 1955.

353. CHARBONNEAUX, Jean, Sur la signification et la date de la Tasse Farnèse. In: Mon. Piot L, 1958, S. 85-103.

354. ADRIANI, Achille, Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria = Documenti e Ricerche d'Arte Alessandrina III-IV. - Rom 1959.

355. SEGALL, Berta, Tradition und Neuschöpfung in der frühalexandrinischen Kleinkunst = 119./120. Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin. - Berlin 1966.

Weitere Kunstzentren

356. HERKENRATH, Emil, Der Fries des Artemisions von Magnesia am Mäander. - Berlin 1902.

357. HUMANN, Carl, KOHTE, Julius, und WATZINGER, Carl, Magnesia am Maeander. Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen der Jahre 1891-1893. - Berlin 1904.

358. SCHOBER, Arnold, Der Fries des Hekateions von Lagina = Istanbuler Forschungen II. - Baden bei Wien und Brünn 1933.

359. LAURENZI, Luciano, Problemi della scultura ellenistica: la scultura rodia. In: RIA VIII, 1941, S. 25-44.

360. BORELLI, Licia, Una scuola di ‹manieristi› dell'ellenismo rodio-asiatico. In: Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Serie VIII, Bd. IV, 1949, S. 336 bis 351.

361. SICHTERMANN, Helmut, Laokoon = Opus Nobile. Meisterwerke der antiken Kunst III. - Bremen 1957.

362. MARCADÉ, Jean, Au Musée de Délos. Étude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans l'île = BEFAR CCXV. - Paris 1969.

Der Fall Sperlonga

363. JACOPI, Giulio, L'Antro di Tiberio a Sperlonga = I Monumenti Romani IV. - Rom 1963.

364. LAUTER, Hans, Der Odysseus der Polyphemgruppe von Sperlonga. In: RM LXXII, 1965, S. 226-229.

365. SÄFLUND, Gösta, Das Faustinusepigramm von Sperlonga. In: Opuscula Romana VII, 1-2, 1967, S. 9-23.

366. SÄFLUND, Gösta, Sulla Ricostruzione dei gruppi di Polifemo e di Scilla a Sperlonga. In: Opuscula Romana VII, 1-2, 1967, S. 25-52. *Vgl. die Besprechung der beiden vorstehenden Artikel von Bernard Andreae in: ‹Gnomon› XLI, 1969, S. 811-815.*

367. ANDREAE, Bernard, CONTICELLO, Baldassare, SCHROETELER, H., und WUNDERLICH, D., Abformung der Polyphemgruppe von Sperlonga in GfK nach einem neuen Verfahren. In: Der Präparator XVI, 1/2, 1970.

III. Einige neuere Einzeluntersuchungen

368. CHARBONNEAUX, Jean, La Vénus de Milo et Mithridate le Grand. In: La Revue des arts I, 1951, S. 8-16.

369. FELLETTI MAJ, B. M., ‹Afrodite pudica›; saggio d'arte ellenistica. In: Arch. Class. III, 1951, S. 33-65.

370. CHARBONNEAUX, Jean, Antigone le Borgne et Démétrius Poliorcète sont-ils figurés sur le sarcophage d'Alexandre? In: La Revue des arts II, 1952, S. 219-223.

371. CHARBONNEAUX, Jean, La Main droite de la Victoire de Samothrace. In: Hesperia XXI, 1952, S. 44-46.

372. CHARBONNEAUX, Jean, Un Poseidon hellénistique au Musée du Louvre. In: Mon. Piot XLVI, 1952, S. 25-37.

373. CHARBONNEAUX, Jean, Portraits ptolémaïques au Musée du Louvre. In: Mon. Piot XLVII, 1953, S. 99-129.

374. CHARBONNEAUX, Jean, Un portrait de Cléopâtre VII au Musée de Cherchel. In: Libyca II, 1954, S. 49 bis 63.

375. CHARBONNEAUX, Jean, und LAUMONIER, Alfred, Trois Portraits d'Alexandre Ier Balas. In: BCH LXXIX, 1955, S. 528-538.

376. CHARBONNEAUX, Jean, Le Geste de la Vénus de Milo. In: La Revue des arts VI, 1956, S. 105-106.

377. CHARBONNEAUX, Jean, Miroir grec à manche. Athlète alexandrin. In: La Revue des arts VII, 1957, S. 85.

378. CHARBONNEAUX, Jean, La Vénus de Milo = Opus Nobile. Meisterwerke der antiken Kunst VI. - Bremen 1958; deutsche Ausgabe: Die Venus von Milo = Opus nobile. Meisterwerke der antiken Kunst VI, 1. - Bremen 1959.

379. CHARBONNEAUX, Jean, Un double Hermes de Zénon et Platon. In: AJA LXVI, 1962, S. 269-271.

380. SÄFLUND, Gösta, Aphrodite Kallipygos = Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Classical Archaeology III. - Stockholm, Göteburg und Uppsala 1963.

381. CHARBONNEAUX, Jean, Prêtres égyptiens. In: Mélanges d'archéolo-

gie et d'histoire offerts à André Piganiol I, S. 407-420. - Paris 1966.

382. CHARBONNEAUX, Jean, Un portrait de Ptolémée VI au Musée du Louvre. In: Mélanges offerts à Kazimierz Michalowski, S. 53-57. - Warschau 1966.

383. HEINTZE, Helga von, Das Bildnis der Sappho. - Mainz und Berlin 1966.

384. MINGAZZINI, Paolino, La Fanciulla d'Anzio. Esegesi e datazione. In: JdI LXXXI, 1966, S. 173-185.

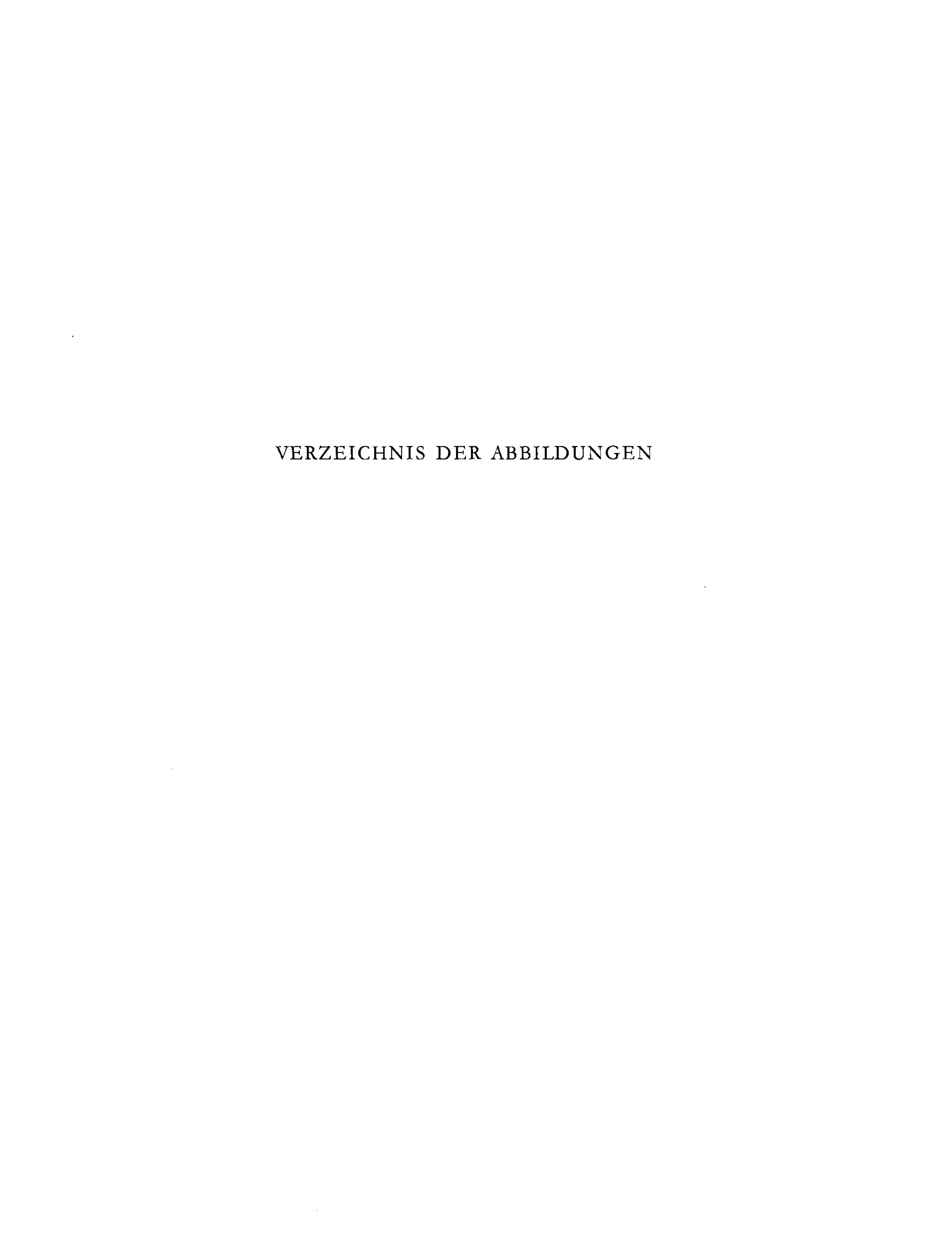
385. NEUMANN, Gerhard, Ein Bildnis des Königs Perseus. In: JdI LXXXII, 1967, S. 157-166.

386. PARLASCA, Klaus, Ein verkanntes hellenistisches Herrscherbildnis. Ein Kolossalkopf Ptolemaios' IX. in Boston. In: JdI LXXXII, 1967, S. 167-194.

387. MÉDICO, H. E. del, À propos du Trésor de Panagurište: un portrait d'Alexandre par Lysippe. In: Persica III, 1967-1968, S. 37-67, Taf. I-IV.

388. BIELEFELD, Erwin, Zu einem attischen Mädchenkopf aus der Sammlung Käppeli. In: AK XII, 1969, S. 111-113, Taf. 48-49.

INDEX ZUR BIBLIOGRAPHIE



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Frontispiz - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji - Meister der Verkürzungen - Die drei Grazien. *1.Jh. n. Chr., wahrscheinlich nach einem Original des ausgehenden 3. oder beginnenden 2.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9236) (Fresko; Höhe 0,565 m; Breite 0,535 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 66. Vgl. Abb. 154.

1 - Sardes - Artemis-Tempel. *3.-2.Jh. v. Chr. - In situ (Marmor; 41,87 × 94,92 m nach den Säulenabständen zu urteilen; Höhe einer Säule 17,73 m) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Ionischer Tempel, Peristase mit 8 × 20 Säulen.

2 - Sardes, Artemis-Tempel - Die Ostfassade. *2.Jh. - In situ (Marmor) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Fassade mit acht Säulen und Prostylos mit vier Säulen, dahinter zwei Säulen vor den Anten. Vgl. Abb. 388-390.

3 - Sardes, Artemis-Tempel, Cella - Die Südwand. *3.Jh. - In situ (Marmor) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Naos mit den Maßen 23 × 67,52 m, also einer Proportion von 1:3. Vgl. Abb. 388 bis 390.

4 - Sardes, Artemis-Tempel - Pronaos und Zugang zur östlichen Cella. *3.-1.Jh. - In situ (Marmor) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Vgl. Abb. 388-390.

5 - Klaros, Apollon-Tempel - Der hintere Saal des Adyton. *Bauzustand des 1.Jh. - In situ (Marmor; 11 × 3,20 m) (Ph. Roland Martin, Fixin)*
Saal in der Krypta unter der Cella, deren Plattendecke von sechs gemauerten Bogen getragen wurde.

6 - Klaros, Apollon-Tempel, Fassade - Die Krepis. *3.Jh. - In situ (Marmor; Höhe einer Stufe 0,31 m) (Ph. Roland Martin, Fixin)*
Krepis mit fünf Stufen. Man beachte die eingemeißelten Inschriften auf der Vorderseite der Stufen.

7 - Klaros, Apollon-Tempel - Säulentrommeln auf der Südseite. *2.-1.Jh. - In situ (Marmor; durchschnittliche Höhe einer Trommel 0,80 m) (Ph. Roland Martin, Fixin)*
Säulen der Peristase (6 × 11 Säulen), die aus zwölf Trommeln bestehen (Höhe 11,75 m).

8 - Didyma, Apollon-Tempel - Paionios von Ephesos und Daphnis von Milet - Innenhof. *3.-2.Jh. - In situ (Marmor; Maße des Innenhofs 21,70 × 53,63 m; Maße der Stylobatfläche 51,13 × 109,34 m) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
An der Vorderseite befindet sich eine 15,24 m breite Freitreppe mit 24 Stufen. Vgl. Abb. 391.

9 - Didyma, Apollon-Tempel - Die Hauptfassade. *3.-2.Jh. - In situ (Marmor) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Fassade mit zehn ionischen Säulen (Höhe 19,70 m, Durchmesser 1,98 m). Siebenstufige Krepis (Höhe der Krepis 3,15 m). An der Fassade Zugangstreppe mit 14 Stufen. Vgl. Abb. 391 und 393.

10 - Didyma, Apollon-Tempel - Gewölbter Gang, der in den Innenhof führt. *3.-2.Jh. - In situ (Marmor; Höhe 2,25 m; Breite 1,12 m) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*

11 - Samothrake, Arsinoeion - Rekonstruierter Querschnitt. *3.Jh. (Marmor und Kalkstein; Durchmesser 20,36 m; Höhe bis zum Kranzgesims 10,33 m) (Nach A. W. Lawrence, ‹Greek Architecture› = ‹The Pelican History of Art›, Harmondsworth, Middlesex, 2. Aufl. 1962, S. 188, Abb. 103)*
Rundbau mit durchgehenden Mauern und im oberen Teil einer Attika.

12 - Dodona - Das Theater (Ausschnitt). *3.Jh. - In situ (Kalkstein) (Ph. Hassia, Paris)*
Der zu Beginn des 3.Jh. errichtete Bau wurde, nachdem er teilweise zerstört worden war, am Ende desselben Jahrhunderts von Philipp V. neu aufgeführt. Dabei wurden die hölzernen Bühnenaufbauten durch Steinkonstruktionen ersetzt.

13 - Dodona, Theater - Stützmauer der Cavea. *3.Jh. - In situ (Kalkstein; Höhe etwa 10 m) (Ph. Henri Stierlin, Genf)*

14 - Pergamon - Das Theater. *3.Jh. - In situ (Trachyt und Basalt; der Höhenunterschied zwischen den oben abschließenden Bänken und der Orchestra beträgt etwa 35 m) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Das Theater enthält für die Zuschauer 80 Bankreihen, die in drei Zonen aufgeteilt und durch die als Umgänge dienenden Plattformen abgetrennt sind. Es umfaßt etwa 10000 Plätze. Vgl. Abb. 64, 66 und 405.

15 - Pergamon - Theater und Mauer Eumenes' II. (Ausschnitt). *2.Jh. - In situ (Trachyt und Basalt) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*

16 - Alinda, große Stoa der Agora - Äußere Mauer. *Ende 4.Jh. - In situ (Kalkstein; Länge etwa 90 m) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Werk der Königin Ada, Schwester des Maussollos, der seine Hauptstadt im Lauf der zweiten Hälfte des 4.Jh. ausbaute.

17 - Priene, Athena-Tempel - Pytheos - Kapitell. *Mitte 4.Jh. - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 0,48 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

18 - Sardes, Artemis-Tempel - Kapitell. *3.Jh. - In situ (Marmor; Höhe 0,81 m; Breite 2,35 m) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Es sei auf die skulpierte Rosette hingewiesen, die nach dem Beispiel des korinthischen Kapitells in die Mitte des Kanalis gesetzt wurde. Vgl. Abb. 1.

19 - Athen, Olympieion - Cossutius - Gebälk (Ausschnitt). *2.Jh. - In situ (Marmor; 41,11 × 107,89 m Maße der Stylobatfläche; Höhe des Gebälks 2,25 m; Höhe der Säule 17,25 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Korinthischer Dipterostempel.

20 - Delphi - Oberer Teil der Säule mit den Tänzerinnen. *3.Jh. - Delphi, Museum (Marmor; Höhe der Gestalten 1,95 m; Gesamthöhe der Säule etwa 11 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

21 - Didyma, Apollon-Tempel, Ostfassade - Die Säulenhalle. *3.-2.Jh. - In situ (Marmor; Durchmesser der Säule 1,986 m) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Ionische Säulen, deren Basen einen oktogonalen Block aufweisen, an dem die Seitenflächen mit verschiedenen vegetabilischen Motiven geschmückt sind.

22 - Didyma, Apollon-Tempel - Südost-Ante (Ausschnitt). *3.-2.Jh. - In situ (Marmor; Vorderseite der Ante 2,69 m) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Vgl. Abb. 23.

23 - Didyma, Apollon-Tempel - Wanddekor (Ausschnitt). *3.-2.Jh. - In situ (Marmor; Höhe 0,45 m) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Der Dekor des ionischen Wandfußes besteht aus einer Hohlkehle zwischen zwei Tori, von denen der obere mit Blattschuppen, der untere mit Flechtbändern geschmückt ist.

24 - Didyma, Apollon-Tempel - Pilasterkapitell mit figürlichem Dekor. *3.-2.Jh. - In situ (Marmor; Höhe 0,90 m; Breite 1,70 m) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Das Kapitell bekrönte einen der Pfeiler, die die hohe, den Innenhof umschließende Mauer über dem Sockel (25 m) gliederten.

25 - Belevi, Heroon - Korinthisches Kapitell. *Anfang 3.Jh. - In situ (Marmor; Höhe 0,70 m) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*

26 - Didyma, Apollon-Tempel - Pilasterkapitell mit vegetabilischem Dekor (Ausschnitt). *3.-2.Jh. - In situ (Marmor; Höhe 0,90 m; Breite 1,70 m) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*

27 und 28 - Belevi, Heroon - Zwei aufeinanderfolgende Bauzustände des Dekors der Krepis. *Anfang 3.Jh. - In situ (Marmor) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
An dem unvollendeten Dekor lassen sich die Etappen der Arbeitsweise von der Zeichnung des Motivs mit dem Zirkel bis zur fertigen Skulptur verfolgen.

29 - Belevi, Heroon - Block einer Traufleiste mit Zahnschnittdekor. *Anfang 3.Jh. - In situ (Marmor) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*

30 - Magnesia am Mäander, Tempel des Zeus Sosipolis - Hermogenes - Querschnitt. *Um 195-190 (7,38 × 15,82 m Maße der Stylobatfläche) (Nach Gottfried Gruben, ‹Die Tempel der Griechen›, München, 1966, S. 365, Abb. 293)*
Ionischer Prostylostempel. Beispiel für das eustyle Interkolumnium, das von Vitruv durch das Verhältnis zwischen Jochbreite und unterem Säulendurchmesser von $1:2^1/_4$ bei einer Säulenhöhe von $1:9^1/_2$ definiert wurde. Vgl. Abb. 31 und 32.

31 - Magnesia am Mäander, Tempel des Zeus Sosipolis - Hermogenes - Grundriß. *Um 195-190 (Nach Gottfried Gruben, ‹Die Tempel der Griechen›, München, 1966, S. 365, Abb. 292)*
Vgl. Abb. 30 und 32.

32 - Magnesia am Mäander, Tempel des Zeus Sosipolis - Hermogenes - Fassade. *Um 195-190 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe einer Säule 6,30 m; Breite zwischen den Seitenachsen 6,35 m; Höhe des Gebälks 1,26 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 30 und 31.

33 - Magnesia am Mäander, Tempel der Artemis Leukophryene - Hermogenes - Rekonstruktion der Fassade. *Erste Hälfte 2.Jh. (Marmor; 28,89 × 55,16 m Maße der Stylobatfläche; Breite der Fassade 28,89 m; Höhe einer Säule 12,40 m) (Nach Gottfried Gruben, ‹Die Tempel der Griechen›, München, 1966, S. 369, Abb. 296)*
Ionischer Peripteros- und Pseudodipteros-Tempel mit 8 × 15 Säulen. Tiefer Pronaos mit vier Säulen sowie sechs Säulen in zwei Reihen in der Cella. Vgl. Abb. 399.

34 - Priene, Agora, nördliche Stoa - Gebälk (Ausschnitt). *2.Jh. - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 1,52 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Beispiel für die Kontamination dorischer Elemente (Triglyphenfries) mit ionischen Motiven (Zahnschnitt).

35 - Priene, Athena-Tempel - Gebälk (Ausschnitt). *Zweite Hälfte 4.Jh. - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 2,11 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Gebälk ionischer Tradition, das keinen Fries aufweist. Ein schlichtes ionisches skulpiertes Glied trennt den Zahnschnitt vom Architrav.

36 - Ephyra, Nekromanteion - Innensäle. *3.Jh. - In situ (Kalkstein) (Ph. Henri Stierlin, Genf)*

37 - Ephyra, Nekromanteion - Eingang. *3.Jh. - In situ (Kalkstein) (Ph. Henri Stierlin, Genf)*

38 - Ephyra, Nekromanteion - Unterirdischer gewölbter Saal. *3.Jh. - In situ (Kalkstein) (Ph. Henri Stierlin, Genf)*
Rundbogengewölbe, das durch vorspringende parallele Bogen abgestützt wird.

39 - Xanthos, Theater des Letoon - Zugangstor. *3.-2.Jh. - In situ (Kalkstein) (Ph. Adam, Paris)*
Eines der ersten Beispiele für die Verbindung des Bogens mit dem traditionellen Giebelmotiv.

40 - Delos - Zisterne beim Theater. *2.Jh. - In situ (Schiefer) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Bogenstellung sollte eine Decke aus flachen Platten tragen.

41 - Klaros, Apollon-Tempel, Adyton - Gewölbtes Tor. *4.-3.Jh. - In situ (Marmor; Breite 0,60 m) (Ph. Roland Martin, Fixin)*
Vgl. Abb. 42.

42 - Klaros, Apollon-Tempel, Adyton - Die Gewölbebogen (Ausschnitt). *1.Jh. - In situ (Marmor) (Ph. Roland Martin, Fixin)*
Vgl. Abb. 41.

43 - Pergamon, Zugangstreppe zu den Gymnasien - Zeichnung der Gewölbebogen. *2.Jh. (Nach A. W. Lawrence, ‹Greek Architecture› = ‹The Pelican History of Art›, Harmondsworth, Middlesex, 2. Aufl. 1962, S. 229, Abb. 126)*

44 - Pergamon, Akropolis - Zisterne (Ausschnitt). *2.Jh. - In situ (Kalkstein) (Ph. Roland Martin, Fixin)*

45 - Athen, ‹Turm der Winde› - Eindeckung. *1.Jh. - In situ (Marmor; oktogonaler Plan mit einer Seitenlänge von 2,80 m; Durchmesser 7,95 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Eindeckung besteht aus langen Steinplatten, die sich in einer zentralen Kreisplatte zusammenschließen. Die Wasseruhr wurde unter finanzieller Beteiligung des Syrers Andronikos errichtet.

46 - Pergamon, Großer Altar - Gesamtansicht. *Erste Hälfte 2.Jh. - Berlin, Staatliche Museen (Marmor und Kalkstein; Plattform 36,44 × 34,20 m; Maße an der Basis 69 × 77 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Zentrale Freitreppe mit 28 Stufen. Breite der Treppe 20 m. Vgl. Abb. 66, 400 und 405.

47 - Pergamon, Großer Altar - Nordwestflügel. *Erste Hälfte 2.Jh. - Berlin,*

Staatliche Museen (Marmor und Kalkstein; Höhe des Frieses 2,28 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)
Vgl. Abb. 46.

48 - Belevi, Heroon - Gesamtansicht. *Anfang 3. Jh. - In situ (Felsmassiv aus Kalkstein mit Marmorverkleidung) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Der Grabraum war in das Felsmassiv gehauen worden, der als Kern für die architektonische ‹Hülle› diente.

49 - Kyrene, Felsengrab - Fassade. *3.-2. Jh. - In situ (Ph. U.D.F. - Photothek)*

50 - Agrigent - Monument des Theron. *1. Jh. - In situ (Kalkstein) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Typus eines Grabmonuments, bei dem sich auf einem massiven Unterbau eine mit Blendarchitektur geschmückte Etage erhebt.

51 - Alexandria, Nekropole von Mustafa Pascha - Grabmonument (Ausschnitt). *3.-2. Jh. - In situ (Ph. U.D.F. - Photothek)*

52 - Kyrene, Felsengrab - Fassade. *3.-2. Jh. - In situ (Natürlicher Felsen) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Man beachte den Kompositstil der Felsfassaden und die Entwicklung der Attiken.

53 - Levkadia, Grabmal - Rekonstruktion der Fassade. *Erste Hälfte 3. Jh. (Stuck auf Kalkstein) (Nach M. Petsas, ‹La Tombe de Levcadia› = ‹Bibliothèque de la Société archéologique d'Athènes› Nr. 57, Athen, 1966, Taf. A')*
Die Bauornamentik bestand aus stuckierten und bemalten Dekorelementen. Vgl. Abb. 396 und 397.

54 - Yazilikaya, phrygisches Grabmal - Felsfassade. *5.-4. Jh. - In situ (Natürlicher Felsen) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Bauelemente oder Dekormotive, wie sie aus Holz üblich waren, wurden hier auf eine Felsfassade übertragen.

55 - Pergamon, Heiligtum der Athena - Das Propylon. *Erste Hälfte 2. Jh. - Berlin, Staatliche Museen (Kalkstein und Marmor; Fassade 8,80 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Dorische Anlage im Untergeschoß, ionische im Obergeschoß. Trophäen skulpierter Waffen an der Balustrade.

56 - Milet, Südagora - Das Markttor. *1. Jh. n. Chr. - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Gesamte Fassade 30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Das Tor kennzeichnet den Gipfelpunkt in der Entwicklung der Dekormotive, die struktural keinerlei Rolle mehr spielen. Es stellt quasi ein Repertoire hellenistischer Dekormotive dar. Vgl. Abb. 57, 80 und 409.

57 - Milet, Südagora - Das Markttor (Ausschnitt). *1. Jh. n. Chr. - Berlin, Staatliche Museen (Marmor) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Motiv des gesprengten Giebels, einer bei Fassaden häufig verwendeten Dekorationsform. Vgl. Abb. 56.

58 - Pella - Mosaikböden aus dicken Kieselsteinen. *4.-3. Jh. - In situ (Flußkiesel) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

59 - Pella - Peristylhaus und Mosaikboden. *4.-3. Jh. - In situ (Ph. U.D.F. - Photothek)*

60 - Delos - Peristylhaus, sogenanntes ‹Haus der Kleopatra›. *3.-1. Jh. - In situ (Ph. U.D.F. - Photothek)*

61 - Delos, sogenanntes ‹Hermes-Haus› - Rekonstruktion. *2. Jh. (Nach J. Delorme, ‹La maison dite de l'Hermès à Délos›. In: ‹Bulletin de correspondance hellénique› LXXVII, 1953, Taf. L-LI)*
Vgl. Abb. 62.

62 - Delos, sogenanntes ‹Hermes-Haus› - Innere Kolonnaden (Ausschnitt). *2. Jh. - In situ (Höhe der Säulenordnung etwa 4,50 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Bei dem im Inopos-Tal angelegten Haus paßt sich der Grundriß dem Verlauf des Hügels an, an den es mit seinen drei Etagen gebaut ist. Das Motiv des Peristyls wurde im Obergeschoß wiederholt. Vgl. Abb. 61.

63 - Delos - Peristylhaus mit Mosaikboden. *2.-1. Jh. - In situ (Ph. U.D.F. - Photothek)*

64 - Pergamon - Das Theater und Blick auf die Ebene. *2. Jh. - In situ (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Vgl. Abb. 66 und 405.

65 - Pergamon, die Gymnasien - Die oberste Terrasse. *2. Jh. - In situ (Maße des Hofs mit Portiken 95 × 50 m) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Vgl. Abb. 404 und 406.

66 - Pergamon, Akropolis - Modell. *Zustand im 2. und 1. Jh. - Berlin, Staatliche Museen (Ph. U.D.F. - Photothek).*
Rekonstruierter Zustand nach den römischen Umbauten und der Errichtung des Trajaneums. Vgl. Abb. 14, 46, 64, 404 und 405.

67 - Pergamon, Asklepieion - Hof und Portiken. *2. Jh. v. Chr. - 2. Jh. n. Chr. - In situ (Maße des Hofs etwa 102 × 140 m) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*

68 - Kos, Asklepieion - Der untere Hof und die Terrassen. *2.-1. Jh. - In situ (Maße des Hofs 93 × 47 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Freitreppen, die die Terrassen miteinander verbinden, sind zwischen 10 und 11,50 m breit. Vgl. Abb. 71.

69 - Kos, Asklepieion - Die mittlere Terrasse und der Tempel C. *2. Jh. v. Chr. - 2. Jh. n. Chr. - In situ (Marmor; Höhe einer Säule 4,15 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 71 und 72.

70 - Kos, Asklepieion - Querschnitt. *2.-1. Jh. (Nach Paul Schazmann und Rudolph Herzog, ‹Asklepieion›. In: ‹Kos› I, Berlin, 1932, Taf. 39 unten)*
Vgl. Abb. 71.

71 - Kos, Asklepieion - Grundriß. *2.-1. Jh. (Nach Paul Schazmann und Rudolph Herzog, ‹Asklepieion›. In: ‹Kos› I, Berlin, 1932, Taf. 37)*
Vgl. Abb. 68-70, 72 und 73.

72 - Kos, Asklepieion - Blick auf die untere und mittlere Terrasse. *2.-1. Jh. - In situ (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 71.

73 - Kos, Asklepieion - Der Tempel und die obere Terrasse. *Erste Hälfte 2. Jh. - In situ (Marmor; 15,96 × 31,17 m Maße der Stylobatfläche; 32,28 × 18,07 m Maße der Euthynterieschicht) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Dorischer Tempel mit 6 × 11 Säulen. Vgl. Abb. 71.

74 - Lindos - Der Athena-Tempel auf der oberen Terrasse. *4.-3. Jh. - In situ (Marmor; 7,75 × 21,65 m Maße der Stylobatfläche) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Amphiprostyler Grundriß mit vier Säulen an den Fassaden. Vgl. Abb. 419.

75 - Lindos - Die große Stoa und die Monumentaltreppe. *2. Jh. - In situ (Marmor und Kalkstein; Länge der Stoa 87 m; Länge des mittleren Komplexes 68 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 419.

76 - Lindos - Die mittlere Terrasse und die Zugangstreppen (Ausschnitt). *3.-2. Jh. - In situ (Breite der Zugangstreppe 20 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Treppe mit 35 Stufen ist mit der Stoa selbst verbunden, deren rückwärtige Mauer sie unterbricht. Vgl. Abb. 419.

77 - Kameiros - Gesamtansicht der Stadtanlage. *4.-3.Jh. - In situ (Ph. U.D.F. - Photothek)*

78 - Kameiros - Unterer Bereich der Stadt. *4.-3.Jh. - In situ (Ph. U.D.F. - Photothek)*
In diesem Bereich stehen hinter dem Hafenviertel das Heiligtum und die Agora. Vgl. Abb. 77.

79 - Delos - Die Theaterstraße. *2.-1.Jh. - In situ (Ph. U.D.F. - Photothek)*

80 - Milet, Bereich um den Zugang zur Südagora - Modell. *Zustand im 1.Jh. - Berlin, Staatliche Museen (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Hingewiesen sei auf das Markttor. Rechts das Buleuterion, links das monumentale Nymphäum. Vgl. Abb. 56 und 409.

81 - Kos, Gymnasium - Straße und Kolonnade. *2.-1.Jh. - In situ (Marmor und Kalkstein) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

82 - Priene, Gymnasium - Brunnen. *3.Jh. - In situ (Marmor und Kalkstein) (Ph. Deutsches Archäologisches Institut, Istanbul)*

83 - Delos - Die Minoë. *Zustand nach Erneuerungen im 2.Jh. - In situ (Maße des Beckens 4 × 3,75 m; Tiefe des Beckens 4 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Es sei auf die mittlere Säule hingewiesen, die als Stütze für das Dach diente.

84 - Messene - Agora. *4.-3.Jh. - In situ (Lokaler Kalkstein) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Im Vordergrund der Saal des Buleuterions.

85 - Athen, Stoa des Attalos - Obere Galerie. *Mitte 2.Jh. - In situ (Marmor und Kalkstein, entsprechend dem ursprünglichen Material) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Rekonstruierter Bau nach den amerikanischen Grabungen. Vgl. Abb. 86, 87 und 415.

86 - Athen, Stoa des Attalos - Untergeschoß. *Mitte 2.Jh. - In situ (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 85, 87 und 415.

87 - Athen, Agora - Modell. *Zustand im 2.-1.Jh. - Athen, Agora-Museum (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 85, 86 und 415.

88 - *apulisch* - Gnathia - Bauchige Lekythos: Sitzende Frau mit einem Spiegel. *Letztes Viertel 4.Jh. - Tarent, Museo Nazionale (Terrakotta) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

89 - *apulisch* - Ruvo - Oinochoe. Ausschnitt: Tanzszene. *Um 320 - Ruvo, Sammlung Jatta (1167) (Terrakotta; Höhe der Vase 0,173 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

90 - *sizilisch* - Adrano - Adrano-Gruppe - Oinochoe. Ausschnitt: Herakles, der betrunken vor der Tür einer alten Frau zusammengesunken ist, wird von dieser mit Wasser übergossen. *Um 325 - Leningrad, Eremitage (2079) (Terrakotta; Höhe der Vase 0,32 m) (Ph. Museum)*
A. D. Trendall, ‹The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily›, S. 604, Nr. 104. Die nächtliche Szene wird von Fackeln erhellt, die von zwei Musikantinnen getragen werden; sie ist zweifellos dem parodistischen Theater entlehnt.

91 - *sizilisch* - Adrano - Adrano-Gruppe - Pyxis. Ausschnitt: Die Jungvermählte bei der Toilette. *Um 325 - Moskau, Puschkin-Museum (510) (Terrakotta; Höhe der Vase 0,236 m) (Ph. Museum)*
A. D. Trendall, ‹The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily›, S. 604, Nr. 105.

92 - *sizilisch* - Lipari - Lipari-Maler - Polychrome Lekane: Sitzende Frauen. *Um 330-320 - Lipari, Museo Eoliano (745 D) (Terrakotta; Höhe der Vase 0,145 m) (Ph. Hirmer Fotoarchiv, München)*
A. D. Trendall, ‹The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily›, S. 658, Nr. 474. Auf der Gegenseite: Nike vor einem Altar.

93 - *sizilisch* - Falcone - Pyxis. Ausschnitt: Silen und Eros im Kreise von Nymphen. *Ende 4.Jh. - Palermo, Museo Nazionale (GE 4730) (Terrakotta; Höhe der Vase 0,375 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
A. D. Trendall, ‹The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily›, S. 625, Nr. 278.

94 - *apulisch* - Gnathia - Polychrome Hydria: Abschiedsszene vor der sitzenden Toten; auf dem Hals: Zug weinender Frauen. *Um 300 - Paris, Louvre (CA 3239) (Terrakotta; Höhe der Vase 0,44 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

95 - *griechische Kunst Makedoniens* - Pella - Entführung der Helena durch Theseus. *Zweite Hälfte 4.Jh. - Pella, Grabungsdepot (Mosaik) (Ph. M. Petsas)*

96 - *alexandrinisch* - Alexandria, Nekropole von Mustafa Pascha, Grabmonument - Reiter und opfernde Frauen. *Anfang 3.Jh. - In situ (Fresko; Höhe 0,60 m; Breite 1,67 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 51.

97 - *griechische Kunst Makedoniens* - Pella - Dionysos auf einem Panther. *Ende 4.Jh. - Pella, Museum (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

98 - *griechische Kunst Makedoniens* - Levkadia, Grabmal - Bemalte Metope: Kampf zwischen einem Kentaur und einem Lapithen (Nachbildung). *Anfang 3.Jh. - In situ (Wandmalerei auf Stein; Höhe 0,425 m; Breite 0,48 m) (Nach M. Petsas, ‹La Tombe de Levcadia› = ‹Bibliothèque de la Société archéologique d'Athènes› Nr. 57, Athen, 1966, Taf. 4)*
Vgl. Abb. 53.

99 - *alexandrinisch* - Alexandria (Hadra) - Grabstele: Reiter mit Diener. *Um 300 - Alexandria, Graeco-römisches Museum (22116) (Bemalter Kalkstein; Höhe 0,35 m; Breite 0,25 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

100 - *alexandrinisch* - Alexandria (Shatby) - Grabstele eines makedonischen Reiters. *Ende 4.Jh. - Alexandria, Graeco-römisches Museum (10228) (Bemalter Kalkstein; Höhe 0,40 m; Breite 0,37 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

101 - *etruskisch* - Orvieto, Tomba Golini - Vorbereitungen für ein Bankett. Ausschnitt: Diener, der etwas in einem Mörser zerstößt. *Um 330-320 - Florenz, Museo Archeologico (Fresko; Höhe des Ausschnitts 1,40 m) (Ph. Scala, Florenz)*

102 - *griechische Kunst Italiens* - Tarquinia - Bemalter Sarkophag. Ausschnitt: Kampf zwischen Amazonen und Griechen. *Ende 4.Jh. - Florenz, Museo Archeologico (Bemalter Kalkstein; Höhe des Frieses 0,50 m) (Ph. Scala, Florenz)*
Vgl. Abb. 103 und 104.

103 - *griechische Kunst Italiens* - Tarquinia - Bemalter Sarkophag. Ausschnitt: Amazonen in einer Quadriga im Kampf mit einem Griechen. *Ende 4.Jh. - Florenz, Museo Archeologico (Bemalter Kalkstein; Höhe des Frieses 0,50 m) (Ph. Scala, Florenz)*
Vgl. Abb. 102 und 104.

104 - *griechische Kunst Italiens* - Tarquinia - Bemalter Sarkophag. Ausschnitt der Schmalseite: Amazonen im Kampf mit einem Griechen. *Ende 4.Jh. - Florenz, Museo Archeologico (Bemalter Kalkstein; Höhe des Bildes 0,37 m; Breite 0,55 m) (Ph. Scala, Florenz)*
Vgl. Abb. 102 und 103.

105 - *griechische Kunst Makedoniens* - Pella - Löwenjagd (Ausschnitt). *Ende 4.Jh. - Pella, Museum (Mosaik; Höhe der Figur 1,635 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

106 - *griechische Kunst Makedoniens* - Pella - Löwenjagd (Ausschnitt). *Ende 4.Jh. - Pella, Museum (Mosaik; Höhe der Figur 1,635 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

107 - *griechische Kunst Makedoniens* - Pella - Gnosis - Hirschjagd (Ausschnitt). *Anfang 3.Jh. - In situ (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 108.

108 - *griechische Kunst Makedoniens* - Pella - Gnosis - Hirschjagd. *Anfang 3.Jh. - In situ (Mosaik) (Ph. M. Petsas)*
Vgl. Abb. 107.

109 - *griechische Kunst Thrakiens* - Kazanlak, Grab - Kuppel der Grabkammer: Das Fürstenpaar empfängt die Huldigungen seiner Dienerschaft; in der Laterne: Wagenrennen. *Um 300 - In situ (Fresko) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Vgl. Abb. 110-113.

110 - *griechische Kunst Thrakiens* - Kazanlak, Grab - Kuppel. Ausschnitt: Das Fürstenpaar empfängt die Huldigungen seiner Dienerschaft. *Um 300 - In situ (Fresko; Höhe 0,55 m) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Vgl. Abb. 109.

111 - *griechische Kunst Thrakiens* - Kazanlak, Grab - Kuppel. Ausschnitt: Zug der Dienerinnen mit Opfergaben, ein Stallknecht und eine Quadriga. *Um 300 - In situ (Fresko; Höhe 0,55 m) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Vgl. Abb. 109.

112 - *griechische Kunst Thrakiens* - Kazanlak, Grab - Kuppel: Der Stallknecht (Ausschnitt). *Um 300 - In situ (Fresko) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Vgl. Abb. 111.

113 - *griechische Kunst Thrakiens* - Kazanlak, Grab - Kuppel: Die Fürstin (Ausschnitt). *Um 300 - In situ (Fresko) (Ph. Antonello Perissinotto, Padua)*
Vgl. Abb. 109 und 110.

114 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Haus der Vettier - Nach Apelles (?) - Alexander Keraunophoros (mit dem Blitz in der Hand) (?). *Um 70 n.Chr., nach einem Original aus der Zeit um 330 - In situ (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Zuschreibung des Originals an Apelles wurde von P. Mingazzini in ‹Jahrbuch der Berliner Museen› III, 1961, S. 1 ff. vorgeschlagen.

115 - *graeco-kampanisch* - Pompeji, Haus des Fauns - Nach Philoxenos von Eretria (?) - Schlacht zwischen Alexander und Dareios. Ausschnitt: Alexander der Große. *Zweite Hälfte 2.Jh., nach einem Original aus der Zeit um 300 - Neapel, Museo Nazionale (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 117.

116 - *graeco-kampanisch* - Pompeji, Haus des Fauns - Nach Philoxenos von Eretria (?) - Schlacht zwischen Alexander und Dareios. Ausschnitt: Der Wagen des Dareios. *Zweite Hälfte 2.Jh., nach einem Original aus der Zeit um 300 - Neapel, Museo Nazionale (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 117.

117 - *graeco-kampanisch* - Pompeji, Haus des Fauns - Nach Philoxenos von Eretria (?) - Schlacht zwischen Alexander und Dareios. *Zweite Hälfte 2.Jh., nach einem Original aus der Zeit um 300 - Neapel, Museo Nazionale (Mosaik; Höhe 2,71 m; Länge 5,12 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 115 und 116

118 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji (Reg. IX, ins. 5, 18) - Nach Aristolaos (?) - Medea plant den Tod ihrer Kinder. *Anfang 1.Jh. n.Chr., nach einem Original des ausgehenden 4.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (114321) (Fresko; Höhe 1,40 m; Breite 0,83 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die römische Malerei wurde von C. L. Ragghianti in ‹Pittori di Pompei›, S. 72, dem Maestro chiaro zugeschrieben.

119 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Herculaneum - Hellenischer Meister - Junges Mädchen bei der Toilette. *Anfang 1.Jh. n.Chr., wahrscheinlich nach einem Original des ausgehenden 4.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 55-57.

120 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Herculaneum - Hellenischer Meister - Ein siegreicher Flötenspieler wird gefeiert. *Anfang 1.Jh. n.Chr., wahrscheinlich nach einem Original des ausgehenden 4.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 55-57.

121 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji (Reg. IX, ins. 2, 5) - Pero reicht ihrem alten Vater Mikon im Kerker die Brust. *1.Jh. n.Chr., wahrscheinlich nach einem Original des 3.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

122 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Herculaneum - Hellenischer Meister - Ein siegreicher tragischer Schauspieler wird gefeiert. *Anfang 1.Jh. n.Chr., wahrscheinlich nach einem Original des ausgehenden 4.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 55-57.

123 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Haus des tragischen Dichters - Meister der Dichterin - Achilleus liefert Briseis den Abgesandten Agamemnons aus. *Um 70 n.Chr., nach einem Original aus der Zeit um 300 - Neapel, Museo Nazionale (9105) (Fresko; Höhe 1,51 m; Breite 1,29 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 55.

124 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji (Reg. IX, 5, 2) - Nach Athenion (?) - Achilleus wird auf Skyros im Kreise der jungen Mädchen von Odysseus und Diomedes entdeckt. *1.Jh. n.Chr., nach einem Original des ausgehenden 4.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (116085) (Fresko; Höhe 1,455 m; Breite 1,375 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

125 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Haus der Dioskuren - Nach Athenion (?) - Achilleus wird auf Skyros im Kreise der jungen Mädchen von Odysseus und Diomedes entdeckt (Fragment). *1.Jh. n.Chr., nach einem Original des ausgehenden 4.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9110) (Fresko; Höhe 1,30 m; Breite 0,84 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 63, schreibt die römische Malerei dem Epischen Meister zu.

126 - *griechische Kunst Thessaliens* - Demetrias - Grabstele des Demetrios, Sohns des Olympos: Der Tote sitzt auf einem Schemel und wird von einem jungen

Sklaven bedient. *3.Jh. - Volo, Museum (Bemalter Stein) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

127 - *griechische Kunst Thessaliens* - Demetrias - Grabstele der Hediste: Die im Wochenbett gestorbene junge Frau wird von ihren Familienangehörigen umgeben (Ausschnitt). *Mitte 3.Jh. - Volo, Museum (Bemalter Marmor) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

128 - *alexandrinisch* - Alexandria (Hadra) - Stele des thessalischen Reiters Pelopides (Ausschnitt). *Mitte 3.Jh. - New York, The Metropolitan Museum of Art, Schenkung D. O. Hills, 1904 (04.17.3) (Bemalter Kalkstein; Höhe 0,394 m; Breite 0,26 m) (Ph. Museum)*

129 - *griechische Kunst Thessaliens* - Demetrias - Grabstele der Archidike: Die Tote mit ihrer Dienerin (Ausschnitt). *Mitte 3.Jh. - Volo, Museum (Bemalter Marmor) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

130 - *griechische Kunst Siziliens* - Centuripe - Polychrome Pyxis. Ausschnitt des Deckels: Opferszene. *Zweite Hälfte 3.Jh. oder Anfang 2.Jh. - New York, The Metropolitan Museum of Art, Fonds Fletcher, 1930 (30.11.4) (Terrakotta; Höhe der Vase 0,30 m) (Ph. Museum)*

131 - *griechische Kunst Siziliens* - Centuripe - Polychromer Krater. Ausschnitt: Kultszene. *3.Jh. - New York, The Metropolitan Museum of Art, Schenkung Joseph Pulitzer, 1953 (53.11.5) (Terrakotta; Höhe der Vase 0,397 m) (Ph. Museum)*

132 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Boscoreale, Villa des Fannius Sinistor - Philosoph (Menedemos von Eretria ?), der den Angehörigen der makedonischen Königsfamilie seine Lehre vorträgt (Antigonos Gonatas und seine Mutter, die Königin Phila ?). *Um 40, nach einem Original von der Mitte des 3.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (Fresko; Höhe 2 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 133 und 134.

133 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Boscoreale, Villa des Fannius Sinistor - Makedonischer Herrscher (Antigonos Gonatas ?), der der Belehrung durch einen Philosophen (Menedemos von Eretria ?) lauscht (Ausschnitt). *Um 40, nach einem Original von der Mitte des 3.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 132.

134 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Boscoreale, Villa des Fannius Sinistor - Die Königin Phila (?), die der Belehrung durch einen Philosophen (Menedemos von Eretria?) lauscht (Ausschnitt). *Um 40, nach einem Original von der Mitte des 3.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 132.

135 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Villa Imperiale - Hellenischer Meister - Szene im Frauengemach. *1.Jh. n.Chr., nach einem Original des 3.Jh. - In situ (Fresko; Höhe 0,38 m; Breite 0,49 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 56.

136 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji - Meister von Boscoreale - Niobe und die Niobiden (Fragment). *Um 40, nach einem Original des 3.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (109370) (Malerei auf Marmor) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Nach C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 89-92, dürfte das Werk von derselben Hand stammen wie die Malereien in der Villa des Fannius Sinistor in Boscoreale. Vgl. Abb. 132-134.

137 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji - Bukolischer Maler - Vorbereitungen zu einem Konzert. *1.Jh. n.Chr., nach einem Original des 3.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9023) (Fresko; Höhe 0,56 m; Breite 0,61 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 82.

138 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Haus des tragischen Dichters - Vorbereitungen für ein Satyrspiel. *Um 70 n.Chr., nach einem Original des 3.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9986) (Mosaik; Höhe 0,58 m; Breite 0,59 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

139 - *griechische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Villa des Cicero - Dioskurides aus Samos - Komödienszene: Besuch bei der Zauberin. *Zweite Hälfte 2.Jh., nach einem Original von der Mitte des 3.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9987) (Mosaik; Höhe 0,455 m; Breite 0,37 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

140 - *griechische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Villa des Cicero - Dioskurides aus Samos - Umherziehende Musikanten, die auf der Straße auftreten. *Zweite Hälfte 2.Jh., nach einem Original von der Mitte des 3.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9985) (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

141 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji - Meister des Lucretius Fronto - Drei Frauen, die sich unter einer Portikus unterhalten. *1.Jh. n.Chr., wahrscheinlich nach einem Original des 3.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9387) (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Zuschreibung wurde von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 74, vorgeschlagen.

142 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Haus mit dem Kryptoportikus - Szene aus der ‹Odyssee›. *Mitte 1.Jh., nach einem Original des 3.Jh. - In situ (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Das Gemälde im Gemälde ist in eine Scheinarchitektur hineingestellt.

143 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Herculaneum, Basilika - Meister des Telephos - Triumph des Theseus über den Minotauros (Fragment). *Um 70 n. Chr., nach einem Original des 3.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9049) (Fresko; Höhe 1,90 m; Breite 1,53 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 50-52.

144 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Haus des Gavius Rufus (Reg. VII, ins. 2, 16) - Maestro fabuloso - Triumph des Theseus über den Minotauros, Befreiung der athenischen Kinder. *Um 70 n.Chr., nach einem Original des 3.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9043) (Fresko; Höhe 0,90 m; Breite 0,80 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 66-67.

145 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji (Reg. IX, ins. 5, 18) - Phoinix auf Skyros (?). *1.Jh. n.Chr., nach einem Original des 3.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (111471) (Fresko; Höhe 1,83 m; Breite 1,44 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

146 - *graeco-römisch* - Rom, Haus bei der Farnesina - Dionysos als Kind wird von den Bacchantinnen erzogen. *Um 30-25, wahrscheinlich nach einem Original des 2.Jh. - Rom, Museo Nazionale (Fresko; Gesamtbreite des Freskos 2,32 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

147 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Casa del Citarista - Maestro colorista - Dionysos entdeckt die auf Naxos schlafende Ariadne. *1.Jh. n.Chr., nach einem Original des 2.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9278) (Fresko; Höhe 1,95 m; Breite 1,66 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 67. Vgl. Abb. 148.

148 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Casa del Citarista - Maestro colorista - Dionysos entdeckt die auf Naxos schlafende Ariadne (Ausschnitt). *1. Jh. n. Chr., nach einem Original des 2. Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9278) (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 147.

149 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Haus des Kentauren - Nach Artemon (?) - Herakles, Deianeira und Nessos. *Anfang 1. Jh. n. Chr., nach einem Original des 3. Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9001) (Fresko; Höhe 1,51 m; Breite 1,45 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 72, schreibt die römische Malerei dem Maestro chiaro zu.

150 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji (Reg. IX, ins. 5, 18) - Nach Artemon (?) - Herakles, Deianeira und Nessos. *1. Jh. n. Chr., nach einem Original des 3. Jh. - Neapel, Museo Nazionale (111474) (Fresko; Höhe 1,25 m; Breite 0,95 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

151 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Haus des tragischen Dichters - Epischer Meister - Einschiffung der Helena. *1. Jh. n. Chr., nach einem Original des 3. Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9108) (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 63.

152 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Haus des Marcus Lucretius - Meister des Kryptoportikus - Herakles bei Omphale. *1. Jh., nach einem Original des ausgehenden 3. Jh. - Neapel, Museo Nazionale (8992) (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 63.

153 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji (Reg. I, ins. 7, 7) - Meister des Amandus - Verführung der Helena durch Paris. *Erstes Viertel 1. Jh. n. Chr., wahrscheinlich nach einem Original des 3. Jh. - In situ (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 75.

154 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji - Meister der Verkürzungen - Die drei Grazien. *1. Jh. n. Chr., wahrscheinlich nach einem Original des ausgehenden 3. oder beginnenden 2. Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9236) (Fresko; Höhe 0,565 m; Breite 0,535 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 66. Vgl. Frontispiz.

155 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Herculaneum, Basilika - Meister des Telephos - Herakles entdeckt seinen Sohn Telephos in den Bergen Arkadiens. *Um 70 n. Chr., nach einem Original des beginnenden 2. Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9008) (Fresko; Höhe 2,16 m; Breite 1,85 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Wegen der Zuschreibung vgl. C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 50-52.

156 - *pergamenisch* - Rom - Nach Sosos - Das nicht gefegte Zimmer (Ausschnitt). *1. Jh. n. Chr., nach einem Original des beginnenden 2. Jh. - Vatikan, Museo Gregoriano nuovo (Mosaik) (Ph. Anderson-Giraudon, Rom-Paris)*

157 - *attisch* - Alexandria (Hadra) - Hydria mit ornamentalem Dekor (Ausschnitt) (Nachbildung). *3. Jh. - Brüssel, Musées royaux d'Art et d'Histoire (A 13) (Terrakotta; Höhe der Vase 0,38 m) (Ph. Institut royal du Patrimoine artistique, Brüssel; Copyright A.C.L.)*

158 - *pergamenisch* - Tivoli, Villa Hadriana - Nach Sosos - Tauben auf einer Schale. *Um 100, nach einem Original des beginnenden 2. Jh. - Rom, Museo Capitolino (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

159 - *alexandrinisch* - Alexandria (Hadra) - Polychrome Hydria. Ausschnitt: Gorgoneion auf einem Schild. *3. Jh. - New York, The Metropolitan Museum of Art, Ankauf 1890 (90.9.67) (Terrakotta; Höhe der Vase 0,405 m; Höhe des Ausschnitts 0,07 m) (Ph. Museum)*

160 - *Kunst Mittelitaliens* - Fragment einer Phiale: Quadrigarennen mit Liebesgöttern als Wagenlenkern (Ausschnitt) (Aquarellkopie). *Ende 3. Jh. - Früher Rom, Museo Nazionale di Villa Giulia (Terrakotta; Höhe der Vase 0,11 m) (Nach ‹Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica› XLIII, Rom, 1871)*
Die Vase ist heute zerstört.

161 - *attisch* - Athen - Skyphos mit weißer Malerei. Ausschnitt: Jagdszene. *3. Jh. - Athen, Agora-Museum (Terrakotta) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

162 - *alexandrinisch* - Thmuis - Sophilos - Personifikation von Alexandria. *Ende 3. Jh. - Alexandria, Graeco-römisches Museum (21739) (Mosaik; Höhe 1,25 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

163 - *alexandrinisch* - Begram - Becher: Entführung Ganymeds. *2. Jh. - Paris, Musée Guimet (Bemaltes Glas) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 164.

164 - *alexandrinisch* - Begram - Becher: Raub der Europa. *2. Jh. - Paris, Musée Guimet (Bemaltes Glas) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 163.

165 - *alexandrinische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Haus des Fauns - Nilszene (Ausschnitt). *2. Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9990) (Mosaik; Höhe 0,64 m; Breite 1,32 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

166 - *alexandrinische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Haus des Fauns - Nilszene (Ausschnitt). *2. Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9990) (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

167 - *alexandrinische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Haus des Fauns - Nilszene (Ausschnitt). *2. Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9990) (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 165.

168 - *griechisch hellenistisch* - Delos, Haus der Delphine - Asklepiades von Arados - Eros und Delphine (Ausschnitt). *Zweite Hälfte 2. Jh. - In situ (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

169 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji - Berglandschaft mit Hirtenszene. *1. Jh. n. Chr., nach einem Original des 2. Jh. - Neapel, Museo Nazionale (Fresko; Höhe 0,505 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

170 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Boscoreale, Villa des Fannius Sinistor - Architekturperspektiven (Ausschnitt). *Um 40 - New York, The Metropolitan Museum of Art, Fonds Rogers, 1903 (03.14.13) (Fresko) (Ph. Museum)*

171 - *graeco-römisch* - Rom, Haus auf dem Esquilin - Landschaft nach der ‹Odyssee›. Ausschnitt eines Frieses: Odysseus mit seinen Gefährten im Land der Laistrygonen. *Um 50-40 - Vatikan, Biblioteca Apostolica (Fresko; Breite 1,55 m) (Ph. Bibliothek)*

172 - *graeco-römisch* - Rom, Haus auf dem Esquilin - Landschaft nach der ‹Odyssee›. Ausschnitt eines Frieses: Der Palast der

Kirke. *Um 50-40 - Vatikan, Biblioteca Apostolica (Fresko; Breite 1,55 m) (Ph. De Antonis, Rom)*

173 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji (Reg. IX, ins. 7, 16a) - Landschaft mit der Entführung des Hylas (Ausschnitt). *Anfang 1.Jh. n.Chr., wahrscheinlich nach einem Original des 2.-1.Jh. - In situ (Fresko) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*

174 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Via della Fortuna - Maestro lunare - Landschaft mit Bauwerken und kleinen Gestalten. *1.Jh. n.Chr., nach einem Original des ausgehenden 2.Jh. - Pompeji, Antiquarium (Fresko) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 78.

175 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Herculaneum - Maestro lunare - Landschaft mit Ädikulen. *1.Jh. n.Chr., wahrscheinlich nach einem Original des ausgehenden 2.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (9423) (Malerei auf Marmor; Höhe 0,27 m; Breite 0,34 m) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 78.

176 - *graeco-römisch* - Rom, Columbarium der Villa Pamphili - Bukolische Landschaft. *Um 25 - Rom, Museo Nazionale (Fresko) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*

177 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji (Reg. VII, ins. 15, 2) - Landschaft mit einem Turm, verschiedenen Gebäuden und einem Haus auf einem Felsen. *1.Jh. n.Chr., wahrscheinlich nach einem alexandrinischen Original des 2.-1.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (Fresko) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*

178 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Boscotrecase, sogenannte ‹Villa des Agrippa Postumus› - Bukolische und heilige Landschaft. *Erstes Viertel 1.Jh. n.Chr., wahrscheinlich nach einem Original des ausgehenden 2.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (147501) (Fresko; Höhe 1,53 m; Breite 0,98 m) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*

179 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji (Reg. IX, ins. 5, 18) - Maestro chiaro - Raub der Europa. *Anfang 1.Jh. n.Chr. - Neapel, Museo Nazionale (111475) (Fresko; Höhe 1,24 m; Breite 0,94 m) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 71-72.

180 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji (Reg. IX, ins. 5, 18) - Maestro chiaro - Pan als Musikant im Kreise der Nymphen. *Anfang 1.Jh. n.Chr. - Neapel, Museo Nazionale (111473) (Fresko) (Ph. André Held, Lausanne)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 71-72.

181 - *alexandrinische Kunst Italiens* - Praeneste, Fortuna-Heiligtum - Nilszenen. *Um 80 - Palestrina, Museo Prenestino-Barberiniano (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*
Vgl. Abb. 182-186.

182 - *alexandrinische Kunst Italiens* - Praeneste, Fortuna-Heiligtum - Nilszene (Ausschnitt). *Um 80 - Palestrina, Museo Prenestino-Barberiniano (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*
Vgl. Abb. 181.

183 - *alexandrinische Kunst Italiens* - Praeneste, Fortuna-Heiligtum - Nilszene (Ausschnitt). *Um 80 - Palestrina, Museo Prenestino-Barberiniano (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*
Vgl. Abb. 181.

184 - *alexandrinische Kunst Italiens* - Praeneste, Fortuna-Heiligtum - Nilszene (Ausschnitt). *Um 80 - Palestrina, Museo Prenestino-Barberiniano (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*
Vgl. Abb. 181.

185 - *alexandrinische Kunst Italiens* - Praeneste, Fortuna-Heiligtum - Nilszene (Ausschnitt). *Um 80 - Palestrina, Museo Prenestino-Barberiniano (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*
Vgl. Abb. 181.

186 - *alexandrinische Kunst Italiens* - Praeneste, Fortuna-Heiligtum - Nilszene (Ausschnitt). *Um 80 - Palestrina, Museo Prenestino-Barberiniano (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*
Vgl. Abb. 181.

187 - *graeco-römisch* - Rom, San Lorenzo in Panisperna - Maritime Szene. Fragment: Fische. *Anfang 1.Jh. - Rom, Palazzo dei Conservatori, Antiquarium (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*

188 - *alexandrinische Kunst Italiens* - Praeneste, Antro delle Sorti - Maritime Szene (Fragment). *Anfang 1.Jh. - In situ (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*

189 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Haus des Fauns - Meeresfauna vor einer maritimen Landschaft. *Ende 2.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*

190 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji - Meeresfauna. *Ende 2.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (120177) (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*

191 - *griechisch hellenistisch* - Delos, Haus des Dreizacks - Panathenäische Amphora, auf der ein Wagenrennen dargestellt ist. *Mitte 2.Jh. - In situ (Mosaik) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*

192 - *griechisch hellenistisch* - Delos, Haus der Masken - Dionysos reitet auf einem Panther. *Zweite Hälfte 2.Jh. - In situ (Mosaik) (Ph. Galerie de la Pléiade - Émile Séraf)*

193 - *griechische Kunst Siziliens* - Centuripe - Polychrome Pyxis. Ausschnitt: Frauen bei der Toilette. *Anfang 1.Jh. - Catania, Università, Istituto di Archeologia (Terrakotta; Höhe der Vase 0,56 m) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*

194 - *griechisch hellenistisch* - Delos, Haus der Komödianten - Tragödienszene. Ausschnitt: Oidipos und Antigone. *Zweite Hälfte 2.Jh. - Delos, Archäologisches Museum (Fresko; Höhe 0,25 m) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*

195 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Villa dei Misteri - Sitzende meditierende Frau unter einer leichten Baukonstruktion. *Mitte 1.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (Fresko) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*

196 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Villa dei Misteri - Opferhandlung für Priapos. *Mitte 1.Jh. - In situ (Fresko; Höhe 0,22 m; Breite 0,31 m) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*

197 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Villa dei Misteri - Einführungsszene in die dionysischen Mysterien. Linke Wand: Lesung des Rituals; Opferung; Hirtenszene mit Silen und Paniskin; die erschrockene Frau. *Mitte 1.Jh. - In situ (Fresko; Höhe 2,30 m) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*

198 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Villa dei Misteri - Einführungsszene in die dionysischen Mysterien. Ausschnitt der rechten Wand: Porträt der Herrin des Hauses. *Mitte 1.Jh. - In situ (Fresko) (Ph. U.D.F. - Phototbek)*

199 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Villa dei Misteri - Einführungsszene in die dionysischen Mysterien. Ausschnitt der linken Wand: Die erschrok-

kene Frau. *Mitte 1.Jh. - In situ (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 197.

200 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Villa dei Misteri - Einführungsszene in die dionysischen Mysterien. Ausschnitt der linken Wand: Die Einweihende. *Mitte 1.Jh. - In situ (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 197.

201 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Villa dei Misteri - Einführungsszene in die dionysischen Mysterien. Ausschnitt der linken Wand: Lesung des Rituals. *Mitte 1.Jh. - In situ (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 197.

202 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Villa dei Misteri - Einführungsszene in die dionysischen Mysterien. Ausschnitt der rechten Wand: Gruppen der Gegeißelten und der Bacchantin. *Mitte 1.Jh. - In situ (Fresko; Höhe 2,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

203 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Casa del Citarista - Nach Timomachos von Byzanz (?) - Iphigeneia auf Tauris. Ausschnitt: Orest und Pylades gefesselt. *1.Jh. n.Chr., nach einem Original aus der Zeit um 50 - Neapel, Museo Nazionale (9111) (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die römische Malerei wurde von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 63, dem Epischen Meister zugeschrieben.

204 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Casa del Citarista - Nach Timomachos von Byzanz (?) - Iphigeneia auf Tauris. Ausschnitt: Iphigeneia mit ihren Begleiterinnen. *1.Jh. n.Chr., nach einem Original aus der Zeit um 50 - Neapel, Museo Nazionale (111439) (Fresko; Höhe 1,185 m; Breite 0,81 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die römische Malerei wurde von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 74, dem Meister des Lucretius Fronto zugeschrieben.

205 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji (Reg. IX, ins. 5, 18-21) - Maestro chiaro - Iason vor König Pelias. Ausschnitt: Pelias und seine Töchter. *Anfang 1.Jh. n.Chr. - Neapel, Museo Nazionale (111436) (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Zuschreibung stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 71-72.

206 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Haus der Dioskuren - Nach Timomachos von Byzanz (?) - Medea plant den Tod ihrer Kinder. *1.Jh. n.Chr., nach einem Original aus der Zeit um 50 - Neapel, Museo Nazionale (8977) (Fresko; Höhe 1,20 m; Breite 0,955 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Zuschreibung der römischen Malerei an den Maestro fabuloso stammt von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 66.

207 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Herculaneum - Nach Timomachos von Byzanz (?) - Medea plant den Tod ihrer Kinder (Fragment). *Um 70 n.Chr., nach einem Original aus der Zeit um 50 - Neapel, Museo Nazionale (8976) (Fresko; Höhe 1,345 m; Breite 0,425 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die römische Malerei wurde von C. L. Ragghianti, ‹Pittori di Pompei›, S. 50-52, dem Meister des Telephos zugeschrieben.

208 - *graeco-römische Kunst Kampaniens* - Pompeji, Haus des Epigramms - Satyr und Mainade. *Um 30 - Neapel, Museo Nazionale (27705) (Fresko) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

209 - Melos - Bryaxis (?) - Kopf des Asklepios, sogenannter ‹Asklepios Blacas›. *Original um 330 - London, British Museum (Marmor; Höhe des Kopfs mit Hals 0,525 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Der aus zwei Marmorstücken zusammengesetzte Kolossalkopf gehörte zweifellos zu einer Kultstatue.

210 - Athen - Bryaxis - Basis mit der Signatur des Bryaxis. Ausschnitt: Reiter. *Um 350 - Athen, Nationalmuseum (Marmor; Breite 0,74-0,75 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

211 - Epidauros - Nach Bryaxis - Votivrelief. Ausschnitt: Thronender Asklepios. *Um 320 - Athen, Nationalmuseum (Marmor; Höhe 0,63 m; Breite 1,07 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

212 - Herculaneum - Bryaxis - Porträt des Seleukos Nikator (antike Kopie). *Original 305-300 - Neapel, Museo Nazionale (Bronze; Höhe 0,53 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

213 - Halikarnassos, Maussolleion - Leochares - Platten 1020 und 1021. Ausschnitt: Fries der Amazonomachie. *Um 350 - London, British Museum (Marmor; Höhe 0,90 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

214 - Tetradrachme des Antiochos IV. Epiphanes. Vorderseite: Kopf Apollons. *301-300 - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles (Silber; Durchmesser 0,033 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Münze gibt den Kopf der Apollon-Statue wieder, die Bryaxis 301-300 für das Apollon-Heiligtum in Daphne bei Antiocheia schuf.

215 - *attisch (?)* - Eleusis - Büste des ‹Eubuleus›. *Zweite Hälfte 4.Jh. - Athen, Nationalmuseum (Marmor; Höhe 0,47 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

216 - Halikarnassos, Maussolleion - Leochares - Fries mit Wagenrennen. Ausschnitt: Wagenlenker. *Um 350 - London, British Museum (Marmor; Höhe 0,859 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

217 - *attisch* - Leochares - ‹Apollon Steinhäuser› (antike Kopie). *Original 350-340 - Basel, Antikenmuseum (Marmor; Höhe 0,35 m) (Ph. Museum)*
Die beste Kopfreplik des Apollon von Belvedere.

218 - *attisch* - Knidos - Leochares - Statue der Demeter. *340-330 - London, British Museum (Marmor; Höhe 1,53 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

219 - *attisch* - Athen, Akropolis - Leochares - Jugendporträt Alexanders des Großen. *Um 340-330 - Athen, Akropolis-Museum (Marmor; Höhe 0,35 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

220 - Halikarnassos, Maussolleion - Leochares (?) - Kopf Apollons. *Um 350 - London, British Museum (Marmor; Höhe 0,38 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

221 - *attisch* - Nach Leochares - Statuette des Zeus. *Original 372-370 - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles (Bronze; Höhe 0,117 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Iris der Augen war inkrustiert. In der rechten Hand trug der Gott den Blitz, mit der linken stützte er sich auf eine Lanze.
Kleine römische Kopie des ‹Zeus mit dem Blitz›, den Leochares für das Bundesheiligtum des Zeus Soter in Megalopolis in Arkadien ausführte.

222 - Rom - Lysipp - Porträt des Sokrates (antike Kopie). *Original 330-320 - Rom, Museo Nazionale (Marmor; Höhe 0,355 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

223 - *attisch* - Silanion - Porträt Platons (antike Kopie). *Original 370-360 - Holk-*

ham Hall (Marmor; Höhe 0,336 m) (Ph. National Monuments Record Royal Commission on Historical Monuments [England], London. Copyright Lord Leicester)

224 - *attisch* - Olympia - Silanion - Kopf des Faustkämpfers Satyros. *335-330 - Athen, Nationalmuseum (Bronze; Höhe 0,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

225 - *attisch* - Herculaneum - Silanion - Sappho (antike Kopie). *Um 350 - Neapel, Museo Nazionale (Bronze) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

226 - Kyrene - Porträt eines libyschen Häuptlings. *Um 340 - London, British Museum (Bronze; Höhe 0,305 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

227 - Bavai - Nach einem Werk Lysipps - Statuette des bärtigen Herakles. *Original 360 - London, British Museum (Bronze; Höhe 0,323 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

228 - Rhodopen - Nach einem Werk Lysipps - Jugendlicher Herakles mit dem Apfel. *Original um 340 - Paris, Louvre (Bronze; Höhe 0,268 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Spuren von Vergoldung. Die Augen müssen inkrustiert gewesen sein.

229 - Delphi - Lysipp - Kopf des Agias. *338-334 - Delphi, Museum (Marmor) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 230.

230 - Delphi - Lysipp - Statue des Agias. *338-334 - Delphi, Museum (Marmor; Höhe 1,97 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die berühmteste der neun Statuen der Weihgabe des thessalischen Fürsten Daochos II., der sich inmitten der auf einer langen Basis aufgestellten Bildnisse seiner Vorfahren und seines Sohnes darstellen ließ. Hier handelt es sich um eine Werkstattkopie; die von Lysipp signierte Originalbronze war in Pharsalos errichtet worden.

231 - Lysipp - Apoxyomenos (Rekonstruktion). *Original um 330 - Warschau, Nationalmuseum (Bronze; Höhe 2,05 m) (Ph. Museum)*
In Bronze gegossene Rekonstruktion nach dem marmornen Apoxyomenos des Vatikan.

232 - Tivoli - Porträt Alexanders, sogenannte ‹Azara-Herme›; antike Kopie des Typus Alexanders mit der Lanze. *Original 330-320 - Paris, Louvre (Marmor; Höhe 0,68 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

233 - Unterägypten - Nach Lysipp - Statuette Alexanders mit der Lanze. *Original um 325 - Paris, Louvre (Bronze; Höhe 0,165 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

234 - Perugia (oder Foligno) - Nach einem Werk Lysipps - Statuette des ausruhenden Herakles. *Original 330-320 - Paris, Louvre (Bronze; Höhe 0,485 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Römische Replik des Statuentypus, den auch eine marmorne Kolossalstatue im Museo Nazionale in Neapel, der Hercules Farnese, wiedergibt.

235 - Herculaneum - Lysipp - Ruhender Hermes (antike Kopie). *Original um 320 (?) - Neapel, Museo Nazionale (Bronze; Höhe 1,05 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

236 - Derveni - Krater mit relieffierten Figuren. *Um 330 - Thessalonike, Archäologisches Museum (Vergoldete Bronze mit silbernen Inkrustationen; Höhe ohne Henkel 0,70 m; Höhe mit Henkeln 0,91 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Sehr reiche Dekoration: bärtige Masken auf den Voluten der Henkel, Blattwerk, Palmetten, Weinranken, verschiedene Friese. Auf der Schulter der Vase applizierte Figuren: auf der Vorderseite Mainade und Satyr, auf der Rückseite Mainade und Silen. Auf dem Bauch getriebene Arbeit: Dionysos und Ariadne - die die rituelle Geste des Sich-Entschleierns vollführt -, umgeben von tanzenden Mainaden und Satyrn. Die Vase wurde als Graburne verwendet.

237 - *korinthisch* - Elis (?) - Klappspiegeldeckel: Herakles und Auge. *Zweite Hälfte 4. Jh. - Athen, Nationalmuseum, Sammlung Stathatos (Bronze; Durchmesser 0,177 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

238 - Tegea - Kopf der ‹Hygieia›. *Um die Mitte des 4. Jh. - Athen, Nationalmuseum (Marmor; Höhe 0,285 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

239 - *attisch* - Heiligtum der Artemis Brauronia - Kleine ‹Bärin›. *Ende 4. Jh. - Brauron, Museum (Marmor; Höhe 0,79 m) (Ph. Museum)*
Die Statue stellt eine der kleinen Athenerinnen dar, die unter dem rituellen Namen der ‹Bärinnen› am Kult der Göttin teilnahmen.

240 - *attisch* - Heiligtum der Artemis Brauronia - Kopf der kleinen blinden ‹Bärin›. *Um 310 (?) - Brauron, Museum (Marmor; Höhe 0,17 m) (Ph. Museum)*

241 - *korinthisch* - Vónitsa - Klappspiegeldeckel: Begegnung zwischen Aineas und Helena. *Mitte 4. Jh. - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles (Bronze; Durchmesser 0,153 m) (Ph. M. Chuzeville, Paris)*
Links hält Aphrodite ihren Sohn Aineas am Arm zurück, der sich anschickt, Helena zu schlagen, als er sie in der Nacht der Eroberung Troias erblickt.

242 - *attisch* - Piräus - Votivrelief für Bendis. *Um 330 - London, British Museum (Marmor; Höhe 0,51 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Weihgabe einer Fackelläufermannschaft an Bendis, die rechts im Relief im Gewand der Jäger der Berge steht.

243 - *attisch* - Athen - Stele vom Ilissos. *330-320 - Athen, Nationalmuseum (Marmor; Höhe 1,68 m; Breite 0,80 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Der architektonische Rahmen - Giebel, Pilaster - ist heute verschwunden. Der Verstorbene links ist als junger Jäger dargestellt, den sein Vater rechts voll Trauer betrachtet. Ein kleiner Diener sitzt zu Füßen seines Herrn.

244 - *Kunst Großgriechenlands* - Tarent (?) - Grabrelief: Frau und junger Mann mit einem Schwert in der Hand stehend vor einem Altar. *Mitte 4. Jh. - New York, The Metropolitan Museum of Art, Fonds Fletcher, 1929 (Kalkstein; Höhe 0,56 m; Breite 0,58 m) (Ph. Museum)*
Orest und Elektra am Grab Agamemnons (?). Zum Vergleich sei auf das Relief einer Säulenbasis aus dem Artemision in Ephesos verwiesen (J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, ‹Das klassische Griechenland›, Abb. 256)

245 - *attisch* - Athen - Grabstele der Eukoline. *330-320 - Athen, Nationalmuseum (Marmor; Höhe 1,70 m; Breite 1,20 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

246 - Kyrene - Halbverschleierter weiblicher Kopf von einer Grabbüste. *4. Jh. - Kyrene, Skulpturenmuseum (Marmor) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

247 - *attisch* - Menidi (Acharnai) - Grabstatue: Sitzende Frau. *Zweite Hälfte 4. Jh. - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 0,98 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

248 - *graeco-anatolisch* - Sidon - Alexander-Sarkophag: Löwen- und Hirschjagd. *Um 305 - Istanbul, Archäologisches Museum (Polychrom gefaßter Marmor; Höhe des Kastens 1,26 m; Höhe des skulpierten Feldes 0,58 m; Länge der Langseiten an der Basis*

3,18 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)
Die Griechen und Perser jagen gemeinsam; Demetrios Poliorketes kommt dem von einem Löwen angefallenen König von Sidon zu Hilfe. Vgl. Abb. 249 und 250.

249 - *graeco-anatolisch* - Sidon - Alexander-Sarkophag: Schlacht der Griechen gegen die Perser. *Um 305 - Istanbul, Archäologisches Museum (Polychrom gefaßter Marmor; Höhe des Kastens 1,26 m; Höhe des skulpierten Feldes 0,58 m; Länge der Langseiten an der Basis 3,18 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Ganz links im Relief erscheint Alexander zu Pferd; der Reiter an der Gegenseite ist zweifellos Antigonos Monophthalmos. Vgl. Abb. 248 und 250.

250 - *graeco-anatolisch* - Sidon - Alexander-Sarkophag: Löwenjagd. Ausschnitt: Demetrios Poliorketes. *Um 305 - Istanbul, Archäologisches Museum (Polychrom gefaßter Marmor) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 248 und 249.

251 - Tortosa - Statuette, die die Tyche von Antiocheia, ein von Eutycheides von Sikyon geschaffenes Kolossalbild, wiedergibt. *Original um 300 - Paris, Louvre, Sammlung De Clerq (Bronze; Höhe 0,16 m; Breite 0,105 m) (Ph. Museum)*

252 - Verria - Statuette einer Badenden. *Anfang 3.Jh. - München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek (Bronze; Höhe 0,25 m) (Ph. Hirmer Fotoarchiv, München)*

253 - Mantua - Boedas von Byzanz - Junger Mann in Gebetshaltung. *Um 300 - Berlin, Staatliche Museen (Bronze; Höhe 1,284 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Arme sind restauriert, doch ist ihre Haltung authentisch.

254 - *Kunst Großgriechenlands* - Tarent - Reliefschmuck: Nike mit einer Trophäe. *Anfang 3.Jh. - Basel, Antikenmuseum, Sammlung Robert Käppeli (Vergoldetes Silber; Höhe 0,197 m) (Ph. Hans Hinz, Basel)*

255 - Kos, Asklepieion - Weiblicher Kopf. *Anfang 3.Jh. - Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum (Marmor; Höhe 0,20 m) (Ph. Museum)*

256 - Sidon - Statuette der schamhaften Aphrodite (von vorn). *Erstes Viertel 3.Jh. - Paris, Louvre (Bronze; Höhe 0,232 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Eines der ältesten Beispiele einer großen Reihe von Darstellungen dieses Typus der Aphrodite. Vgl. Abb. 257.

257 - Sidon - Statuette der schamhaften Aphrodite (von hinten). *Erstes Viertel 3.Jh. - Paris, Louvre (Bronze; Höhe 0,232 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 256.

258 - *attisch* - Mantineia, Heiligtum der Leto - Kephisodot der Jüngere und Timarchos, Söhne des Praxiteles - Reliefs der Kultbasis: Musen. *Um 330-320 - Athen, Nationalmuseum (Marmor; Höhe 0,97 m; Breite etwa 1,36 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 259.

259 - *attisch* - Mantineia, Heiligtum der Leto - Kephisodot der Jüngere und Timarchos, Söhne des Praxiteles - Reliefs der Kultbasis: Musikalischer Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas. *Um 330-320 - Athen, Nationalmuseum (Marmor; Höhe 0,97 m; Breite etwa 1,36 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 258.

260 - Delos, dionysisches Stibadeion - Basis des choregischen Weihgeschenks des Karystios. Ausschnitt: Jugendlicher Dionysos oder Bacchant, der im Beisein eines kleinen Silens eine Mainade entführt. *Anfang 3.Jh. - In situ (Marmor; Höhe 1,29 m; Breite 0,53 m) (Ph. U.D.F.-Photothek)*

261 - Arap Adasi - Torso einer Demeter-Statue. *Anfang 3.Jh. - Izmir, Archäologisches Museum (Bronze; Höhe 0,81 m) (Ph. Deutsches Archäologisches Institut, Istanbul)*

262 - Thasos - Kopf des Dionysos inmitten eines choregischen Weihgeschenks, bei dem auf einer halbkreisförmigen Basis Statuen der personifizierten literarischen Gattungen aufgereiht waren. *Anfang 3.Jh. - Thasos, Museum (Marmor; Höhe 0,60 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

263 - *attisch* - Umgebung von Torre Annunziata - Porträtherme des Menander. *Anfang 3.Jh. - Boston, The Museum of Fine Arts, Sammlung Perkins (Marmor; Höhe 0,515 m) (Ph. Museum; mit liebenswürdiger Genehmigung des Museum of Fine Arts, Boston)*

264 - *attisch* - Kopf einer Porträtstatue Epikurs (antike Kopie). *Original erstes Viertel 3.Jh. - New York, The Metropolitan Museum of Art, Fonds Rogers, 1911 (Marmor; Höhe 0,404 m) (Ph. Museum)*

265 - Statuette des Hermarchos (?). *Erstes Viertel 3.Jh. - New York, The Metropolitan Museum of Art, Fonds Rogers, 1910 (Bronze; Höhe 0,263 m) (Ph. Museum)*

266 - Antikythera - Kopf der Porträtstatue eines Philosophen. *240-220 - Athen, Nationalmuseum (Bronze; Höhe 0,29 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

267 - Statuette eines sitzenden Philosophen. *Mitte oder Anfang der zweiten Hälfte des 3.Jh. - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles (Bronze; Höhe 0,255 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

268 - Herculaneum - Nach einem Werk des Tisikrates von Sikyon (?) - Porträtstatuette des Demetrios Poliorketes. *Anfang 3.Jh. - Neapel, Museo Nazionale (Bronze; Höhe 0,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

269 - La Courrière - Statuette Apollons (von hinten). *Original erstes Viertel 3.Jh.; Statuette 1.Jh. n.Chr. - Paris, Louvre (Bronze; Höhe 0,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 270.

270 - La Courrière - Statuette Apollons (von vorn). *Original erstes Viertel 3.Jh.; Statuette 1.Jh. n.Chr. - Paris, Louvre (Bronze; Höhe 0,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 269.

271 - Hypnos, Personifikation des Schlafs (antike Kopie). *Original erste Hälfte 3.Jh. - Madrid, Prado (Marmor; Höhe 1,50 m) (Ph. Museum - David Mauso Martin)*

272 - *griechische Kunst Kleinasiens* - Myrina - Statuette des Eros. *Erste Hälfte 2.Jh. - Paris, Louvre (Terrakotta; Höhe 0,29 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

273 - Rhodos (?) - Schlafender Eros. *Zweite Hälfte 2.Jh. - New York, The Metropolitan Museum of Art, Fonds Rogers, 1943 (Bronze; Höhe 0,434 m; Breite 0,782 m) (Ph. Museum)*

274 - *griechische Kunst Kleinasiens* - Mahdia - Boethos von Chalkedon - Herme eines bärtigen Gottes. *Erste Hälfte 2.Jh. - Tunis, Bardo-Museum (Bronze; Höhe 1 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 275.

275 - *griechische Kunst Kleinasiens* - Mahdia - Boethos von Chalkedon - Statue eines geflügelten Genius (Agon ?), die anscheinend mit der Herme des bärtigen Gottes zusammen eine Gruppe bildete. *Erste Hälfte 2.Jh. - Tunis, Bardo-Museum (Bronze; Höhe 1,40 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 274.

276 - *griechische Kunst Kleinasiens* - Tivoli, Villa Hadriana - Doidalses von Bithynien - Kauernde Aphrodite (antike Kopie). *Original um 250 - Rom, Museo Nazionale (Marmor; Höhe 1,06 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

277 - Rom - Schlafender Satyr, sogenannter ‹Faun Barberini› (antike Replik). *Original um 220-210 - München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek (Marmor; Höhe 2,15 m) (Ph. Museum)*
Das rechte Bein, ein Teil des linken Beins und Arms des Satyrs, der Felsen und der Baum wurden von Bernini restauriert.

278 - *Kunst Ostgriechenlands* - Anzio - Kopf des Mädchens von Antium (antike Replik). *Kurz nach der Mitte des 3. Jh. - Rom, Museo Nazionale (Marmor) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 279 und 280.

279 - *Kunst Ostgriechenlands* - Anzio - Das Mädchen von Antium (antike Replik). *Kurz nach der Mitte des 3. Jh. - Rom, Museo Nazionale (Marmor; Höhe 1,70 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 278 und 280.

280 - *Kunst Ostgriechenlands* - Anzio - Das Mädchen von Antium (antike Replik). *Kurz nach der Mitte des 3. Jh. - Rom, Museo Nazionale (Marmor; Höhe 1,70 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 278 und 279.

281 - *pergamenisch* - Rom (?) - Epigonos von Pergamon - Statue des sterbenden Galliers (antike Kopie). *Original 220-210 - Rom, Museo Capitolino (Marmor; Höhe 0,93 m; Länge der Platte 1,85 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Das bronzene Original gehörte zu einem großen Weihgeschenk Attalos' I., das nach den Siegen des Königs über die Galater in Pergamon errichtet worden war. Vgl. Abb. 386.

282 - *pergamenisch* - Epigonos von Pergamon (?) - Gruppe Ludovisi: Gallier, der sich über dem Leichnam seiner soeben erdolchten Frau den Tod gibt (antike Kopie). *Original 220-210 - Rom, Museo Nazionale (Marmor; Höhe 2,11 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Das bronzene Original dieser Gruppe gehörte zu einem großen Weihgeschenk Attalos' I., das nach den Siegen des Königs über die Galater in Pergamon errichtet worden war. Vgl. Abb. 386.

283 - *pergamenisch* - Rom - Skythischer Henker (antike Kopie). *Original 210-200 - Florenz, Museo degli Uffizi (Marmor; Höhe 1,05 m; Breite der Basis 1,10 m) (Ph. Scala, Florenz)*
Die Statue bildete eine Gruppe mit der Marterung des Marsyas. Vgl. Abb. 284.

284 - *pergamenisch* - Statue des hängenden Marsyas, dem die Haut abgezogen werden soll (antike Kopie). *Original 210-200 - Paris, Louvre (Marmor; Höhe 2,56 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 283.

285 - *pergamenisch* - Toter Gallier (antike Kopie). *Original um 150 - Venedig, Museo Archeologico (Marmor; Höhe 0,25 m; Länge 1,37 m) (Ph. Osvaldo Böhm, Venedig)*

286 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Südfries. Ausschnitt: Helios auf dem Wagen. *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe des Frieses 2,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

287 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Ostfries. Ausschnitt: Zeus und Porphyrion. *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 2,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

288 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Ostfries. Ausschnitt: Athena und Alkyoneus, Gaia und Nike. *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 2,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Athena reißt den Giganten Alkyoneus an den Haaren. Vergeblich versucht Gaia, von der nur der Oberkörper aus der Erde auftaucht, zugunsten ihres Sohnes zu vermitteln. Vgl. Abb. 290.

289 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Südfries. Ausschnitt: Kampf des Aither mit einem löwenköpfigen Giganten. *180 bis 160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 2,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

290 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Ostfries: Der Gigant Alkyoneus (Ausschnitt). *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 288.

291 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Ostfries. Ausschnitt: Kampf der dreileibigen Hekate mit Klytios; rechts Otos, der Gegner der Artemis, und ein gefallener Gigant. *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 2,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

292 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Ostfries. Ausschnitt: Apollon und Ephialtes. *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 2,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

293 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Nordfries. Ausschnitt: Nyx mit dem Schlangentopf. *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 2,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 294.

294 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Nordfries: Nyx (Ausschnitt). *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 293.

295 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Südfries. Ausschnitt: Geflügelter Gigant. *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 2,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

296 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Nordfries. Ausschnitt: Kampf einer Göttin und eines Löwen mit einem Giganten. *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 2,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

297 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Südfries. Ausschnitt: Rhea und Adrasteia. *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 2,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

298 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Ostfries. Ausschnitt: Kopf des Giganten Klytios. *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

299 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Westfries. Ausschnitt: Kampf Tritons mit einem jungen Giganten. *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 2,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

300 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Westfries, an der Treppenwange. Ausschnitt: Nereus, Doris und ein junger Gigant.

180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 2,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)

301 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Nordfries. Ausschnitt: Geflügelter Gigant. *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 2,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

302 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Gigantomachie, Südfries. Ausschnitt: Selene. *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 2,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

303 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Telephos-Fries. Ausschnitt: Bau des Schiffs der Auge. *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 1,58 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

304 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Telephos-Fries. Ausschnitt: Teuthras und sein Gefolge laufen zum Meer. *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 1,58 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

305 - *pergamenisch* - Pergamon, Großer Altar des Zeus - Telephos-Fries. Ausschnitt: Telephos mit seinen Gefährten in Mysien. *180-160 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 1,58 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

306 - *griechische Kunst Kleinasiens* - Magnesia am Mäander, Tempel der Artemis Leukophryene - Fries. Ausschnitt: Kampf zwischen Griechen und Amazonen. *Um 125 - Paris, Louvre (Marmor; Höhe des skulpierten Feldes 0,70 m; Gesamtlänge des Frieses am Tempel 174,50 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

307 - *griechische Kunst Kleinasiens* - Lagina, Hekataion - Südfries (Platte VIII, 201): Lokale Götter und Heroen. *120-80 - Istanbul, Archäologisches Museum (Marmor; Höhe 0,93 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Hermes führt drei Brüder, Kar, Mysos und Lydos, die Eponymen der Karier, Mysier und Lydier, in die Götterversammlung ein und stellt sie unter den Schutz der Hekate und des karischen Zeus (sitzend).

308 - *rhodisch* - Rhodos (?) - Votivrelief mit Gottheiten. *Erste Hälfte 2.Jh. - München, Staatliche Antikensammlungen (Marmor; Höhe 0,61 m; Breite 0,79 m) (Ph. Museum - F. Kaufmann)*
Eine achtköpfige Familie bringt einem sitzenden Gott und einer Göttin Opfergaben dar. Unter dem Baum links zwei archaisierende Götterstatuetten auf einem hohen Pfeiler.

309 - *griechische Kunst Kleinasiens* - Myrina - Statuette einer sitzenden Mainade. *2.Jh. - Paris, Louvre (Terrakotta; Höhe 0,24 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Ähnlich im Typus wie die Melpomene des Philiskos von Rhodos. Vgl. eine der Musen auf dem Relief des Archelaos von Priene, Abb. 317.

310 - *rhodisch* - Rhodos - Nach dem Werk des Philiskos - Oberer Teil einer Statue der Polyhymnia. *Zweite Hälfte 2.Jh. - Basel, Antikenmuseum, Sammlung Robert Käppeli (Marmor; Höhe 0,70 m) (Ph. Museum)*

311 - *rhodisch* - Samothrake - Oberer Teil der ‹Nike von Samothrake›. *Um 190 - Paris, Louvre (Marmor; Gesamthöhe 3,28 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Der rechte Arm war erhoben und die 1950 in Samothrake entdeckte Hand geöffnet, wie um das Ereignis zu verkünden. Der Schiffsbug, der den Sockel bildet (auf der Abbildung nicht zu sehen), besteht aus rhodischem Kalkstein.

312 - Delos, Haus der Kleopatra - Statue der Kleopatra. *Durch die Weihinschrift gesichertes Datum: 138-137 - In situ (Marmor; Höhe 1,67 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 313.

313 - Delos, Haus der Kleopatra - Statue des Atheners Dioskurides, des Gemahls der Kleopatra. *Durch die Weihinschrift gesichertes Datum: 138-137 - In situ (Marmor; Höhe 1,52 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 312.

314 - Pergamon, Palast Attalos' II. - Kandelaberträgerin in archaisierendem Gewand. *Um 140 - Berlin, Staatliche Museen (Marmor; Höhe 1,10 m) (Ph. Museum)*

315 - *griechische Kunst Kleinasiens* - Myrina - Muse mit Schriftrolle. *Anfang 1.Jh. - Paris, Louvre (Terrakotta; Höhe 0,175 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Eine der besten Repliken vom Typus der Klio des Philiskos von Rhodos, wie er auf dem Relief des Archelaos von Priene erscheint. Vgl. Abb. 317.

316 - *rhodisch* - Rhodos - Torso einer sitzenden Nymphe. *Um 150 - Rhodos, Archäologisches Museum (Marmor; Höhe 0,63 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

317 - Bovillae - Archelaos von Priene - Relief mit der ‹Apotheose Homers›. *Ende 2.Jh. - London, British Museum (Marmor; Höhe 1,15 m; Breite 0,81 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

318 - *pergamenisch* - Pergamon - Kopf Alexanders. *Erste Hälfte 2.Jh. - Istanbul, Archäologisches Museum (Marmor; Höhe 0,42 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Idealisierte Nachbildung des Porträts Alexanders durch eine pergamenische Werkstatt.

319 - Delphi - Kopf einer Porträtstatue, vielleicht des Flamininus (?). *Anfang 2.Jh. - Delphi, Museum (Marmor; Höhe 0,27 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

320 - Rom - Homer (antike Kopie). *Original um 200 - Paris, Louvre (Marmor; Höhe 0,55 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

321 - Italien - Porträt Antiochos' III. (antike Kopie). *Original um 200 - Paris, Louvre (Marmor; Höhe 0,35 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

322 - Rhodos - Kopf des Helios. *Mitte 2.Jh. - Rhodos, Archäologisches Museum (Marmor; Höhe 0,55 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Nach einer vor allem in hellenistischer Zeit üblichen Technik wurde Stuck zusammen mit Marmor verwendet. Er füllte die heute freien Stellen des Haars aus und war auch für den Hinterkopf und einen Teil des Nackens benutzt worden. In fünfzehn Löchern hinter dem Haar hatten lange, heute verschwundene Metallstäbe gesteckt, die den Strahlenkranz des Sonnengotts bildeten.

323 - Rom - Statue des Demetrios I. von Syrien. *Um 150 - Rom, Museo Nazionale (Bronze; Höhe ohne die moderne Lanze 2,37 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

324 - Smyrna - Porträtstatue des Alexander I. Balas. *Anfang der zweiten Hälfte des 2.Jh. - Paris, Louvre (Terrakotta; Höhe 0,30 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Der König, der eine Silberpappelkrone auf dem Kopf trägt, ist als Herakles dargestellt.

325 - ‹Poseidon Jameson›. *150-120 - Paris, Louvre (Bronze; Höhe 0,25 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Augäpfel waren mit Silber inkrustiert, die Brustwarzen mit rotem Kupfer. Der Gott schwang den Dreizack.

326 - Delos, Granit-Palaistra - Kopf einer männlichen Porträtstatue. *Um 100 - Athen, Nationalmuseum (Bronze; Höhe 0,325 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

327 - ‹Poseidon Loeb›. *Erste Hälfte 2. Jh. - München, Staatliche Antikensammlungen (Bronze; Höhe 0,305 m) (Ph. C. H. Krüger-Moessner, München)*
Fast alle Blätter der Algenkrone sind verschwunden, ebenso der Dreizack des Gottes. Die Statue wurde von einem Vorbild Lysipps angeregt.

328 - Pompeji - Porträtstatuette des Antiochos VIII. Grypos. *Zweite Hälfte 2. Jh. - Neapel, Museo Nazionale (Bronze; Höhe mit Basis 0,765 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Der König ist als Gott Hermes dargestellt.

329 - *Stil des Praxiteles* - Kopf der Aphrodite. *2. Jh. - München, Staatliche Antikensammlungen (Marmor; Höhe 0,29 m) (Ph. Museum - F. Kaufmann)*

330 - *alexandrinisch* - Horbeit - Aphrodite mit Gewandung. *Zweite Hälfte 2. Jh. - Paris, Louvre (Marmor; Höhe 0,32 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

331 - *Stil des Praxiteles* - Aydin, Ebene von Tralleis - Torso des Apollon Kitharodos, sogenannter ‹Apollon von Tralleis›. *Zweite Hälfte 2. Jh. - Istanbul, Archäologisches Museum (Marmor; jetzige Höhe etwa 1,92 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Statue bestand aus mehreren zusammengesetzten Stücken. Das über die Schulter gelegte Gewand ist mit feinem Reliefdekor geschmückt. Die Haltung wurde von dem Apollon Lykeios inspiriert.

332 - *neo-klassisch* - Centocelle - Torso einer Eros-Statue (antike Kopie). *2. Jh. - Vatikan, Musei Vaticani (Marmor; Höhe 0,85 m) (Ph. Hirmer Fotoarchiv, München)*
Wiederholung eines zweifellos ins beginnende 4. Jh. zurückgehenden Vorbilds.

333 - *neo-klassisch* - Piräus - Votivrelief: Besuch des Dionysos bei dem Dichter. *Anfang 2. Jh. - Paris, Louvre (Marmor; Höhe 0,55 m; Breite 0,69 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Variante des Themas des sogenannten ‹Totenmahls›. Dionysos, von einem jungen Satyr gestützt, gelangt zu dem dramatischen Dichter, der an einem mit Speisen beladenen Tisch liegt; rechts füllt ein kleiner Diener - in der Haltung des einschenkenden Satyrs des Praxiteles - eine Schale.
Das Thema des Besuchs des Dionysos, wofür dies die älteste bekannte Fassung ist, wurde häufig wiederholt.

334 - *neo-attisch* - Der ‹Krater Borghese› (Ausschnitt). *Zweite Hälfte 2. Jh. - Paris, Louvre (Marmor; Höhe 1,71 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Der skulpierte Dekor auf dem Bauch dieses großen Kraters ist dem dionysischen Themenkreis entnommen: Dionysos und Ariadne, Satyrn und Mainaden. Hier stützt ein junger Satyr den trunkenen alten Silen, der seinen Kantharos fallen gelassen hat; rechts tanzende Mainade.

335 - *alexandrinisch* - Ägypten - Tetradrachme. Vorderseite: Münzbildnis des Ptolemaios V. Epiphanes mit Königsdiadem und Strahlenkranz. *203-181 - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Fonds général Nr. 359 (Gold; Durchmesser 0,03 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

336 - *alexandrinisch* - Die ‹Tazza Farnese›. *Um 175 - Neapel, Museo Nazionale (Cameo aus Sardonyx; Durchmesser 0,20 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Auf der Rückseite: Gorgoneion.

337 - *alexandrinisch* - Weiblicher Kopf. *Ende 3. bis Anfang 2. Jh. - Alexandria, Graeco-römisches Museum (Marmor; Höhe 0,42 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Eine Art Umschlagtuch bedeckt einen Teil der Frisur.

338 - *alexandrinisch* - Porträt der Kleopatra II. *Mitte 2. Jh. - Paris, Louvre (Marmor; Höhe 0,37 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

339 - *alexandrinisch* - Erment - Statuette eines Isis-Priesters, sogenannter ‹Isis-Priester Fouquet›. *Zweite Hälfte 2. Jh. - Paris, Louvre (Bronze; Höhe 0,13 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

340 - *alexandrinisch* - Fassung eines Rings: Ptolemaios VI. Philometor mit der ägyptischen Doppelkrone. *Erste Hälfte 2. Jh. - Paris, Louvre (Gold; Höhe 0,034 m; Breite 0,025 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

341 - *alexandrinisch* - Fassung eines Rings: Ptolemaios VI. Philometor mit dem griechischen Diadem. *Erste Hälfte 2. Jh. - Paris, Louvre (Gold; Durchmesser 0,025 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

342 - Kap Artemision - Jockei. *Zweite Hälfte 2. Jh. - Athen, Nationalmuseum (Bronze; Höhe 0,84 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Statue - Teil einer Gruppe - gehörte zur Ladung eines untergegangenen Schiffs; sie wurde im Umkreis des Kap Artemision (Euboia) aus dem Meer geborgen.

343 - *alexandrinisch* - Chalon-sur-Saône - Statuette eines Nubiers. *2. Jh. - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles (Bronze; Höhe 0,191 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Der Jüngling spielte sicher die Sambuca.

344 - Porträtstatuette des Ptolemaios VII. *145-116 - Paris, Louvre (Bronze; Höhe 0,265 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

345 - *griechische Kunst Kleinasiens* - Myrina - Gruppe: Dionysos und Ariadne. *2. Jh. - Paris, Louvre (Terrakotta; Höhe 0,24 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

346 - *alexandrinisch* - Unterägypten - Dionysische Gruppe. *Ende 2. Jh. - Paris, Louvre (Bronze; Höhe der größten Statuette 0,34 m; Höhe der kleinsten Statuette 0,24 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Dionysos, Satyr, der auf der Doppelflöte spielt - das Instrument ist modern -, zwei tanzende Mainaden. Die ursprüngliche Anordnung der Gruppe ist unbekannt.

347 - Rom - Gruppe: Eros und Psyche, der sogenannte ‹Kapitolinische Kuß› (antike Kopie). *Original erste Hälfte 2. Jh. - Rom, Museo Capitolino (Marmor; Höhe 1,25 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

348 - Pergamon - Hermaphrodit. *Erste Hälfte 2. Jh. - Istanbul, Archäologisches Museum (Marmor; Höhe mit Basis 1,865 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

349 - Erotische Gruppe: Satyr und Nymphe (antike Kopie). *Um 150 - Rom, Museo Nazionale (Marmor) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

350 - Rom - Schlafender Hermaphrodit (antike Kopie). *Original erste Hälfte 2. Jh. - Rom, Museo Nazionale (Marmor; Länge 1,47 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

351 - Gruppe der ‹Aufforderung zum Tanz›: Der musizierende Satyr (antike Kopie). *Original Anfang 2. Jh. - Florenz, Museo degli Uffizi (Marmor; Höhe 1,43 m) (Ph. Scala, Florenz)*
Vgl. Abb. 352.

352 - Gruppe der ‹Aufforderung zum Tanz›: Die sitzende Nymphe (antike Kopie). *Original Anfang 2. Jh. - Genf, Musée d'Art et d'Histoire (Marmor; Höhe 1,08 m) (Ph. Museum)*
Vgl. Abb. 351.

353 - Delos, Gebäude der Poseidoniasten von Berytos - Erotische Gruppe: Aphrodite, Eros und Pan. *Um 100 - Athen, Nationalmuseum (Marmor; Höhe ohne Basis 1,29 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

354 - Melos - Statue der Aphrodite, sogenannte ‹Venus von Milo›. *Ende 2. Jh. - Paris, Louvre (Marmor; Höhe 2,02 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Statue bestand aus sechs getrennt bearbeiteten Stücken aus parischem Marmor. Sie ist eine originale Nachbildung des Typus der Venus von Capua, die im 4. Jh. zweifellos von Lysipp geschaffen wurde. Vgl. Abb. 357.

355 - *griechische Kunst Kleinasiens* - ‹Aphrodite Heyl›. *Ende 2. Jh. - Berlin, Staatliche Museen (Terrakotta; Höhe 0,378 m) (Ph. Museum)*
Obgleich die Pose ähnlich ist, wirkt sie gegenüber der bewundernswert einfachen Haltung der Venus von Milo gewunden.

356 - Delos - Torso des sogenannten ‹Inopus› (Profil). *Um 100 - Paris, Louvre (Marmor; Höhe 0,95 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Wahrscheinlich handelt es sich um ein idealisiertes, Alexander angeglichenes Porträt des Königs Mithradates VI. Eupator (120-63) von der Hand desselben Künstlers, der die Venus von Milo schuf. Vgl. Abb. 357.

357 - Melos - Venus von Milo (Profil). *Ende 2. Jh. - Paris, Louvre (Marmor) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 354 und 356.

358 - Lykosura, Tempel der Großen Göttinnen - Damophon von Messene - Kopf der Demeter. *Strittige Datierung: 2. Jh. v. Chr. oder 2. Jh. n. Chr. (?); eher um 140 - Athen, Nationalmuseum (Marmor; Höhe 0,75 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Kolossalstatue aus zahlreichen zusammengesetzten Stücken. Die Bearbeitung der Augäpfel spricht bei diesem Demeter-Kopf anscheinend für eine Inkrustation der Iris.

359 - *attisch* - Aigeira - Eukleides von Athen (?) - Kopf des Zeus. *Strittige Datierung: 4. Jh. (?), 2. Jh. (?) oder antoninische Epoche (?); eher eklektisches Werk des 2. Jh. - Athen, Nationalmuseum (Marmor; Höhe 0,87 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Augen waren eingesetzt; das Haar war durch weitere Marmorstücke vervollständigt; eine Krone muß den Kopf umgeben haben. Der Kopf stammt zweifellos von der großen sitzenden Kultstatue, die Pausanias gesehen hat.

360 - Lykosura, Tempel der Großen Göttinnen - Damophon von Messene - Kopf des Titanen Anytos. *Strittige Datierung: 2. Jh. v. Chr. oder 2. Jh. n. Chr. (?); eher um 140 - Athen, Nationalmuseum (Marmor; Höhe 0,74 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

361 - Lykosura, Tempel der Großen Göttinnen - Damophon von Messene - Kopf der Artemis. *Strittige Datierung: 2. Jh. v. Chr. oder 2. Jh. n. Chr. (?); eher um 140 - Athen, Nationalmuseum (Marmor; Höhe 0,48 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Wie beim Kopf des Zeus von Aigeira und dem des Anytos waren die Augäpfel gesondert in anderem Material ausgeführt und nach einer vor allem in der Bronzeplastik angewendeten Technik eingesetzt worden. Die Ohren weisen Löcher für Metallringe auf.

362 - *rhodisch* - Rom, Thermen des Titus - Gruppe des Laokoon und seiner Kinder, um die sich Schlangen winden. *Zweite Hälfte 2. Jh. (?) - Vatikan, Musei Vaticani (Marmor; Höhe von der rechten Hand der mittleren Figur bis zur Basis 2,42 m) (Ph. Hirmer Fotoarchiv, München)*
Bei einer kürzlich durchgeführten Restaurierung der Gruppe wurden verschiedene Einzelheiten, vor allem der rechte Arm des Laokoon, spürbar verändert.
Die Datierung und die Qualität des Werks (Original oder Kopie?) sind noch umstritten. Plinius nennt die drei rhodischen Bildhauer, die die Gruppe geschaffen haben: Hagesandros, Polydoros und Athanodoros; allerdings waren diese Namen auf Rhodos im 2. und 1. Jh. häufig.

363 - *rhodisch* - Sperlonga, Grotte des Tiberius - Gefährte des Odysseus. *Ende 2. Jh. (?) - Sperlonga, Museo Archeologico Nazionale (Marmor; Höhe 2,05 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Teil einer stattlichen Anzahl skulpierter Fragmente, die in Grotten in der Nähe einer Villa des Tiberius entdeckt wurden. Rekonstruktion, Interpretation, Herkunft und Datierung der marmornen Kolossalstatuen, die die Grotte des Tiberius schmückten, werfen zahlreiche, noch ungeklärte Probleme auf. Die interessanteste Gruppe stellte das von dem Ungeheuer Skylla angefallene Schiff des Odysseus dar.

364 - *rhodisch* - Sperlonga, Grotte des Tiberius - Fragment der Gruppe des Schiffs des Odysseus: Das Palladion. *Ende 2. Jh. (?) - Sperlonga, Museo Archeologico Nazionale (Marmor) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die magische Statue der Athena ist mit den archaischen Zügen eines Götterbilds des beginnenden 5. Jh. dargestellt; von der Gestalt, die sie trug, bemerkt man die Hand, die mit kraftvollem Naturalismus behandelt ist.

365 - *rhodisch* - Sperlonga, Grotte des Tiberius - Kopf des Odysseus. *Ende 2. Jh. (?) - Sperlonga, Museo Archeologico Nazionale (Marmor; Höhe 0,45 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

366 - *kykladisch* - Amorgos - Kopf eines Idols. *Um 2000 - Paris, Louvre (Marmor; Höhe 0,355 m) (Ph. Tel-Vigneau, Paris)*

367 - Tetradrachme aus Makedonien mit dem Namen und Typus Alexanders als Herakles (Vorderseite). *Wahrscheinlich in Pella während der Regierung des Kassandros (316-297) geschlagen - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Nr. R. 4121 (Silber; Durchmesser 0,029 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

368 - Tetradrachme aus Pergamon. Vorderseite: Münzbildnis des Philetairos. *Während der Regierung Eumenes' II. geschlagen - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Fonds général Nr. 1465 (Silber; Durchmesser 0,035 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Die Verbreitung der Tetradrachmen mit attischem Gewicht vom Typus des Philetairos (Vorderseite) und der sitzenden Athena (Rückseite) endete 190 zum Zeitpunkt der Schlacht bei Magnesia, nach anderen Gelehrten um 180.

369 - Tetradrachme einer Werkstatt in Sardes. Vorderseite: Münzbildnis des Seleukos Nikator. *Während der Regierung Antiochos' I. zwischen 277 und 272 geschlagen - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Fonds général Nr. 1965 (Silber; Durchmesser 0,03 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

370 - *attisch* - Polyeuktos - Demosthenes (antike ergänzte Kopie). *Original 280 - Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek (Marmor; Höhe ohne Basis 1,52 m) (Ph. Glyptothek)*

371 - *attisch* - Eubulides - Statue des Chrysipp (antike ergänzte Kopie). *Original Ende 3.Jh. - Paris, Louvre (Marmor; Höhe 1,16 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Der Kopf ist ein Gipsabguß nach einem Porträt Chrysipps im British Museum, London.

372 - Didrachme vom Epirus. Vorderseite: Zeus Dodonaios und Dione. *230-220 - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Luynes Nr. 1905 (Silber; Durchmesser 0,028 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

373 - Oktodrachme aus Ägypten. Rückseite: Das Füllhorn der Ptolemaier. *Während der Regierung des Ptolemaios III. (246-221) geschlagen - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Sammlung Bestégui Nr. 50 (Gold; Durchmesser 0,034 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Auf der Vorderseite: Münzbildnis der Berenike II.

374 - Tetradrachme aus Ägypten. Vorderseite: Münzbildnis der Berenike II. *246-221 - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Sammlung Bestégui Nr. 51 (Gold; Durchmesser 0,027 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

375 - *griechische Kunst Kleinasiens* - Rom - Boethos von Chalkedon - Der Knabe mit der Gans (antike Kopie). *Original erste Hälfte 3.Jh. - Rom, Museo Capitolino (Marmor; Höhe 0,85 m) (Ph. Alinari, Florenz)*

376 - *rhodisch* - Rom - Philiskos von Rhodos - Polyhymnia (antike Kopie). *Original zweite Hälfte 2.Jh. - Rom, Museo Nuovo Capitolino (Marmor; Höhe ohne Basis 1,50 m) (Ph. E. Richter, Rom)*
Philiskos hatte für ein Musenheiligtum eine Gruppe von Musen geschaffen, unter denen Polyhymnia sicher die charakteristischste Figur darstellte.

377 - Tetradrachme aus Rhodos. Vorderseite: Kopf des Helios. *300-250 - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Luynes Nr. 2721 (Silber; Durchmesser 0,029 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

378 - Tetradrachme aus Makedonien. Vorderseite: Münzbildnis des Perseus. *179-168 - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Luynes Nr. 1713 (Silber; Durchmesser 0,033 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

379 - Tetradrachme aus dem Königreich Pontus. Vorderseite: Profile des Mithradates IV. Philopator und der Laodike. *170-150 - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Fonds général Nr. 11 (Silber; Durchmesser 0,035 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

380 - *attisch* - Rom - Muse (antike Kopie). *Original Anfang 3.Jh. - Vatikan, Musei Vaticani (Marmor; Höhe ohne Untersatz 1,65 m) (Ph. Alinari, Florenz)*
Das Original gehörte zu einer Gruppe von neun Musen - die wahrscheinlich in einem Halbkreis im Freien aufgestellt waren -, von denen die Vatikanischen Museen mehrere Repliken besitzen.

381 - Rom - Gruppe der Niobe und ihrer Tochter (antike Kopie). *Original um 300 - Florenz, Museo degli Uffizi (Marmor; Höhe 2,28 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Wenn auch keine der für die Gruppe der Niobiden vorgeschlagenen Rekonstruktionen wirklich überzeugend ist, kann man annehmen, daß die ihre jüngste Tochter beschützende Niobe das Zentrum der Komposition beherrschte, während ihre anderen Söhne und Töchter verwundet oder fliehend zu beiden Seiten angeordnet waren.

382 - Tetradrachme aus Pergamon. Rückseite: Sitzende Athena. *Während der Regierung Eumenes' II. geschlagen - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Fonds général Nr. 1466 (Durchmesser 0,035 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

383 - Tetradrachme aus dem Königreich Baktrien. Vorderseite: Münzbildnis des Eukratides. *Um 150 - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Fonds général Nr. 95 (Silber; Durchmesser 0,034 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

384 - Tetradrachme aus dem Königreich Pontus. Vorderseite: Münzbildnis des Mithradates VI. Eupator. *91-90 - Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Luynes Nr. 2394 (Silber; Durchmesser 0,032 m) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

385 - Rom - Antigonos von Karystos (?) - Gruppe des Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos (Kopie). *Original zweite Hälfte 3.Jh. - Florenz, Loggia dei Lanzi (Marmor) (Ph. U.D.F. - Photothek)*

386 - *pergamenisch* - Rekonstruktion des großen Weihgeschenks Attalos' I. in Pergamon. *220-210 (Nach Arnold Schober, ‹Die Kunst von Pergamon›, Wien, Rohrer Verlag, 1951, Abb. 21)*

387 - Epidauros - Axonometrische Darstellung des Tempels L. *3.Jh. (Kalkstein; Fundamente 13,53 × 7,96 m) (Nach G. Roux, ‹L'Architecture de l'Argolide aux IVe et IIIe siècles avant J.-C.› = ‹Befar› 199, Paris, 1961, Taf. 66)*
Prostyler Plan und aufgehende Cellawände mit Stütze über den eingebundenen Säulen. Innen korinthische, außen ionische Ordnung.

388, 389 und 390 - Sardes - Die drei Bauphasen des Artemis-Tempels. *3.Jh. v.Chr. - 2.Jh. n.Chr. (Maße auf der Achse der Ecksäulen 41,48 × 94,92 m) (Nach Gottfried Gruben, ‹Beobachtungen zum Artemis-Tempel von Sardis›. In: ‹Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts› LXXVI, 1961, Taf. V)*
Pseudodipteros mit acht Säulen an der Fassade und zwanzig an der Seite, der in drei Etappen ausgeführt wurde:
1. Beginn im 3.Jh.: Naos mit tiefem Pronaos im Westen, dreischiffige Cella mit Opisthodom.
2. Erste Hälfte 2.Jh.: Peristyle Anlage, von der zunächst nur im Osten der Prostylos aufgeführt wurde; Beibehaltung der Cella und Umbau des alten Pronaos an der Stelle des ursprünglichen Altars.
3. 2. Jh. n.Chr.: Beendigung der Peristase an den Langseiten und Teilung der Cella in zwei Räume. Vgl. Abb. 2-4.

391 - Didyma - Plan des Apollon-Tempels. *3.Jh. (Marmor; 51,13 × 109,34 m Maße der Stylobatfläche) (Nach H. Berve und G. Gruben, ‹Griechische Tempel und Heiligtümer›, München, 1961, S. 251, Abb. 133)*
Dipteralplan mit zehn Säulen an der Fassade und einundzwanzig an den Langseiten. Tiefer Pronaos mit zwölf Säulen. Vgl. Abb. 8, 10 und 393.

392 - Didyma - Fries und Gebälk der inneren Ordnung mit Pilasterkapitellen des Apollon-Tempels (Ausschnitt). *3.-2. Jh. (Marmor; Höhe des Frieses 0,83 m) (Nach H. Berve und G. Gruben, ‹Griechische Tempel und Heiligtümer›, München, 1961, S. 255, Abb. 139)*

393 - Didyma - Querschnitt durch den Apollon-Tempel. *3.-2.Jh. (Nach H. Berve und G. Gruben, ‹Griechische Tempel und Heiligtümer›, München, 1961, S. 254, Abb. 137)*
Vgl. Abb. 10 und 391.

394 - Delos - Querschnitt durch die hypostyle Halle. *3.Jh. (56,45 × 34,30 m) (Nach A. W. Lawrence, ‹Greek Architecture› = ‹The Pelican History of Art›, Harmondsworth, Middlesex, 2. Aufl. 1962, S. 273, Abb. 159)*

Aufriß mit den linear-konzentrisch angeordneten Säulen und zentraler Laterne auf quadratischem Grundriß. Vgl. Abb. 395.

395 - Delos - Grundriß der hypostylen Halle. *3.Jh. (56,45 × 34,30 m) (Nach A. W. Lawrence, ‹Greek Architecture› = ‹The Pelican History of Art›, Harmondsworth, Middlesex, 2. Aufl. 1962, S. 272, Abb. 158)*
Vgl. Abb. 394.

396 - Levkadia - Querschnitt durch das gewölbte Grab. *Erste Hälfte 3.Jh. (Kalkstein) (Nach M. Petsas, ‹La Tombe de Levcadia› = ‹Bibliothèque de la Société archéologique d'Athènes› Nr. 57, Athen, 1966, S. 26, Abb. 3)*
Das Grab besteht aus einem gewölbten quadratischen Raum (4,80 × 4,80 m) und einem breiteren Vorraum (6,50 × 2,12 m), der mit einem hohen Gewölbe eingedeckt war (Höhe 7,70 m). Vgl. Abb. 53 und 397.

397 - Levkadia - Grundriß des gewölbten Grabs. *Erste Hälfte 3.Jh. (Kalkstein und Stuck) (Nach M. Petsas, ‹La Tombe de Levcadia› = ‹Bibliothèque de la Société archéologique d'Athènes Nr. 57, Athen, 1966, S. 24, Abb. 1)*
Vgl. Abb. 53 und 396.

398 - Vergina - Plan des hellenistischen Palastes. *3.Jh. (104,50 × 88,50 m) (Nach M. Andronikos, Ch. Makaronas, ‹Le Palais de Vergina›, Athen, 1961, Taf. 1)*

399 - Magnesia am Mäander - Plan des Tempels der Artemis Leukophryene. *Erste Hälfte 2.Jh. (Marmor; 28,89 × 55,16 m Maße der Stylobatfläche) (Nach Gottfried Gruben, ‹Die Tempel der Griechen›, München, 1966, S. 369, Abb. 295)*
Vom Dipteros angeregter Plan, aber ohne die innere Säulenreihe, wodurch unter der Peristase eine sehr breite Galerie entsteht. 8 × 15 Säulen, wobei die mittleren Joche (5,25 m) gegenüber den normalen Jochen (3,94 m) erweitert sind. Vgl. Abb. 33.

400 - Pergamon - Plan des Großen Altars. *Um 160 (Maße der Plattform 36,44 × 34,20 m) (Nach A. W. Lawrence, ‹Greek Architecture› = ‹The Pelican History of Art›, Harmondsworth, Middlesex, 2. Aufl. 1962, S. 214, Abb. 117)*
Vgl. Abb. 46, 66 und 405.

401 - Magnesia am Mäander - Querschnitt durch die Fassade des Altars der Artemis. *2.Jh. (21,50 × 14,10 m) (Nach Armin von Gerkan, ‹Der Altar des Artemis-Tempels in Magnesia am Mäander› = ‹Studien zur Bauforschung› I, Berlin, 1929, Taf. IX, 2 unten)*
Vgl. Abb. 402 und 403.

402 - Magnesia am Mäander - Aufriß der Fassade des Altars der Artemis. *2.Jh. (Nach Armin von Gerkan, ‹Der Altar des Artemis-Tempels in Magnesia am Mäander› = ‹Studien zur Bauforschung› I, Berlin, 1929, Taf. X, 1)*
Vgl. Abb. 401 und 403.

403 - Magnesia am Mäander - Plan des Altars der Artemis. *2.Jh. (21,50 × 14,10 m) (Nach Armin von Gerkan, ‹Der Altar des Artemis-Tempels in Magnesia am Mäander› = ‹Studien zur Bauforschung› I, Berlin, 1929, Taf. VIII)*
Der Plan wurde von dem des Pergamon-Altars beeinflußt. Vgl. Abb. 400-402.

404 - Pergamon - Gesamtplan der Stadt. *(Nach R. Martin, ‹L'Urbanisme dans la Grèce antique›, Paris, 1956, S. 135, Abb. 17)*
Vgl. Abb. 405 und 406.

405 - Pergamon - Plan der Akropolis. *(Nach A. W. Lawrence, ‹Greek Architecture› = ‹The Pelican History of Art›, Harmondsworth, Middlesex, 2. Aufl. 1962, S. 278, Abb. 163)*
Vgl. 14, 46, 55, 64, 66 und 404.

406 - Pergamon - Plan der Agora der Unterstadt und der Gymnasien. *2.Jh. (Nach R. Martin, ‹L'Urbanisme dans la Grèce antique›, Paris, 1956, S. 138, Abb. 18)*
Vgl. Abb. 65, 404, 407 und 408.

407 - Pergamon - Querschnitt durch das Heiligtum der Demeter. *Ende 3.Jh. (Nach H. Berve und G. Gruben, ‹Griechische Tempel und Heiligtümer›, München, 1961, S. 275, Abb. 157)*
Vgl. Abb. 404, 406 und 408.

408 - Pergamon - Grundriß des Heiligtums der Demeter. *Ende 3.Jh. (Länge der Südstoa 85 m) (Nach H. Berve und G. Gruben, ‹Griechische Tempel und Heiligtümer›, München, 1961, S. 275, Abb. 158)*
Vgl. Abb. 404, 406 und 407.

409 - Milet - Modell des Gebiets um den Nordhafen. *Berlin, Staatliche Museen, Depot (Ph. U.D.F. - Photothek)*
Vgl. Abb. 56, 410 und 411.

410 - Milet - Plan des nördlichen Stadtteils. *(Nach Gerhard Kleiner, ‹Die Ruinen von Milet›, Berlin, 1968, S. 52, Abb. 28)*
Vgl. Abb. 409 und 411.

411 - Milet - Gesamtplan. *Zustand im 1. Jh. (Nach Gerhard Kleiner, ‹Die Ruinen von Milet›, Berlin, 1968, S. 26, Abb. 14)*
Plan, der in großen Zügen schon im 5. Jh. festgelegt worden war und bis zum 1. Jh. allmählich ausgeführt wurde.

412 - Milet - Plan des Nymphäums. *1.Jh. (Nach Gerhard Kleiner, ‹Die Ruinen von Milet›, Berlin, 1968, S. 117, Abb. 86)*
Vgl. Abb. 410.

413 - Milet - Plan des Buleuterions. *2.Jh. (Nach Gerhard Kleiner, ‹Die Ruinen von Milet›, Berlin, 1968, S. 79, Abb. 52)*
Vgl. Abb. 410.

414 - Athen - Plan der Agora im 4.-3. Jh. *(Nach ‹The Athenian Agora. A Guide to the Excavation and Museum› = ‹American School of Classical Studies at Athens›, 2. Aufl. 1962, S. 23, Abb. 4)*
Vgl. Abb. 415.

415 - Athen - Plan der Agora im 2.-1. Jh. *(Nach ‹The Athenian Agora. A Guide to the Excavation and Museum› = ‹American School of Classical Studies at Athens›, 2. Aufl. 1962, S. 25, Abb. 5)*
Vgl. Abb. 87 und 414.

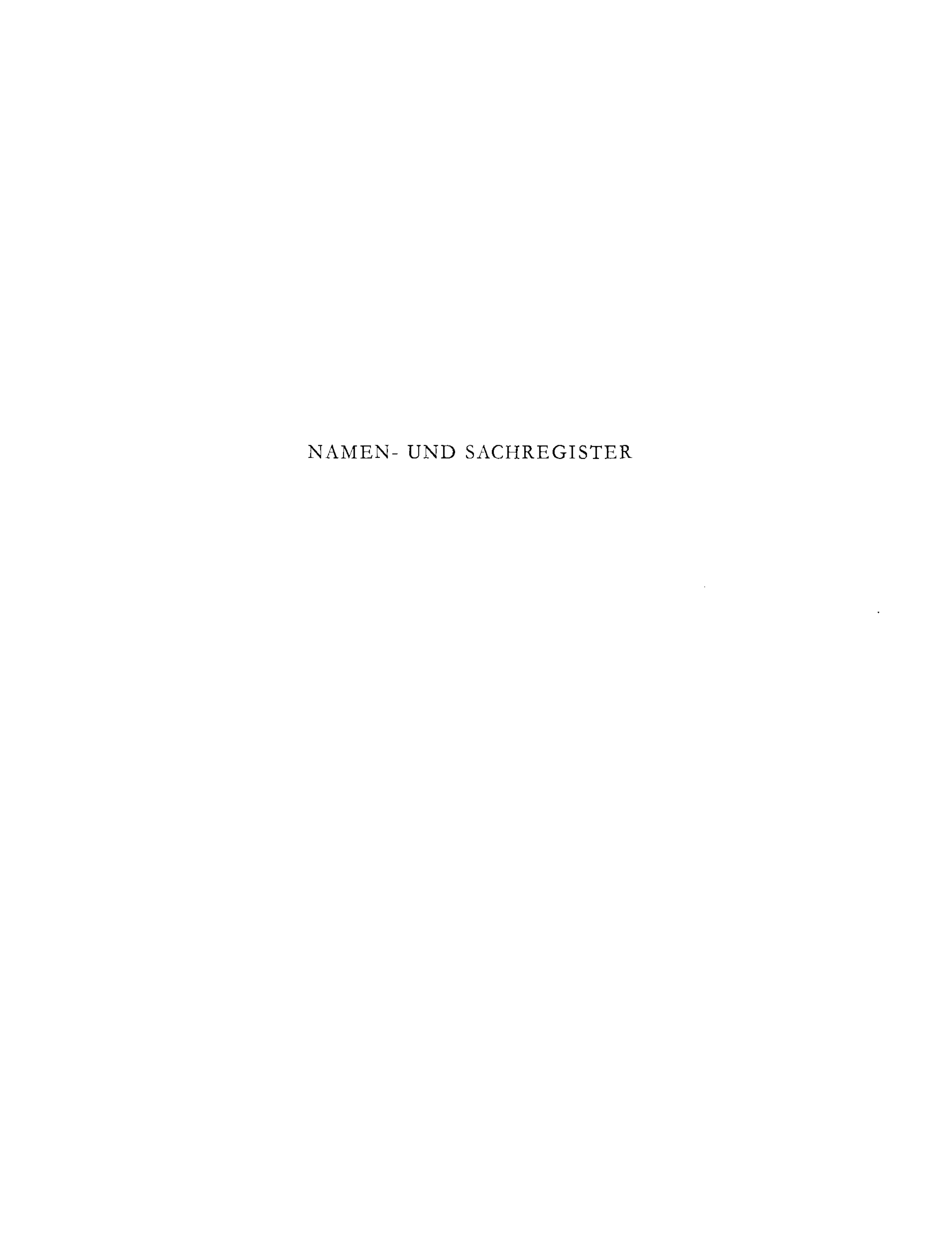
416 - Kalydon - Grundriß des Heroons. *2.Jh. (Nach A. W. Lawrence, ‹Greek Architecture› = ‹The Pelican History of Art›, Harmondsworth, Middlesex, 2. Aufl. 1962, S. 220, Abb. 123)*
Vgl. Abb. 417 und 418.

417 - Kalydon - Axonometrische Ansicht des Heroons. *2.Jh. (Nach A. W. Lawrence, ‹Greek Architecture› = ‹The Pelican History of Art›, Harmondsworth, Middlesex, 2. Aufl. 1962, S. 220, Abb. 122)*
Vgl. Abb 416 und 418.

418 - Kalydon - Rekonstruktion des Propylons des Heroons. *2.Jh. (Nach A. W. Lawrence, ‹Greek Architecture› = ‹The Pelican History of Art›, Harmondsworth, Middlesex, 2. Aufl. 1962, S. 220, Abb. 123)*
Vgl. Abb. 416 und 417.

419 - Lindos, Akropolis - Plan des Heiligtums der Athena Lindia. *3.-2.Jh. (Nach Gottfried Gruben, ‹Die Tempel der Griechen›, München, 1966, S. 389, Abb. 313)*
Vgl. Abb. 74-76.

420 und 421 - Karten: Die Verbreitung der griechischen Kunst in hellenistischer Zeit.



NAMEN- UND SACHREGISTER

ternimmt die Délégation française archéologique von Afghanistan dort Grabungen . . . . *S.* 69

AINEAS - Sohn des Troianers Anchises und der Göttin Aphrodite. Es gelang ihm, aus dem brennenden Troia zu fliehen und sich in den Westen zu retten . . . . *Abb.* 241

AISCHINES - athenischer Redner, 390 geboren. Politischer Gegner des Demosthenes, strebte er nach friedlicher Verständigung mit Makedonien. Nachdem er 330 einen Prozeß verloren hatte, in dem Demosthenes gegen ihn auftrat, ging er in die Verbannung und gründete auf Rhodos eine Rednerschule . . . . *S.* 221

AITHER - Sohn des Erebos und der Nacht . . . . *Abb.* 289

AKROPOLIS - Hügel oder Berg inmitten einer antiken griechischen Stadt, der als befestigter Platz zur Verteidigung diente. Im allgemeinen wurden dort auch wichtige Kulte begangen. Das Wort bezeichnet außerdem den Felshügel innerhalb von Athen, der schon frühzeitig den Heiligtümern der Stadt vorbehalten war . . . . . *S.* 5, 18, 21, 43, 44, 71, 74-76, 80, 83, 265 *Abb.* 44, 66

ALABANDA - karische Stadt, etwa 80 km östlich von Milet, die im 4. Jh. unter den Satrapen Kariens in Blüte stand . . . . . . *S.* 4, 24, 33, 36, 37

ALEXANDER I. BALAS - König von Syrien (150-145). Als erster der Seleukiden nahm er den Namen Alexander an, um damit seine Absicht, Alexander dem Großen nachzufolgen, auszudrücken . . *S.* 304 *Abb.* 324

ALEXANDER DER GROSSE (356 bis 323) - seit 336 Nachfolger seines Vaters Philipp II. als König von Makedonien. In kaum mehr als zehn Jahren, von 334 bis 323, sollte er nach dem Sieg über Dareios III. Kodomannos das riesige Perserreich erobern und bis nach Indien vordringen. Als er im Alter von 33 Jahren starb, hatte die griechische Welt ungeahnte Ausmaße angenommen . . . . *S.* 3, 69, 70, 112, 114, 121, 122, 138, 208, 215, 220, 221, 237, 240, 243, 248, 250, 300, 304, 308, 315 *Abb.* 114, 115, 117, 219, 232, 233, 248-250, 318, 367

ALEXANDRIA - Stadt in Unterägypten, westlich des Nildeltas, die 332 von Alexander dem Großen gegründet wurde und durch einen einzigartigen Aufschwung Weltgeltung erlangte; Hauptstadt der Lagiden-Dynastie der Ptolemaier und Schwerpunkt der Begegnung und des Austauschs zwischen dem Nilreich und der übrigen hellenistischen Welt . . . . *S.* IX, 4, 52, 66, 69, 92, 100, 129, 157 bis 159, 173, 194, 201, 243, 285, 308, 315 *Abb.* 51, 96, 99, 100, 128, 157, 159, 162

ALINDA - antike Stadt in Karien, etwa 50 km südlich von Aydin; heute Demircidere. Ihre Hauptbauten wurden in der zweiten Hälfte des 4. Jh. von Ada, der Schwester des Maussollos, errichtet . . . . . . *S.* 21, 40 *Abb.* 16

ALKMENE - Gemahlin des Amphitryon, Mutter des Herakles und des Iphikles. Nur dieser war der leibliche Sohn Amphitryons; Vater des Herakles war Zeus, der die Gestalt Amphitryons angenommen hatte, um sich Alkmene zu nähern . . . *S.* 254

ALKYONEUS - der größte und stärkste der Riesen und deren Anführer in der Gigantomachie . . . . *Abb.* 288, 290

AMAZONEN - Volk kriegerischer Frauen, die die Landschaft Pontus im Norden Kleinasiens bewohnt haben sollen. Sie gewährten keinem Mann Zutritt zu ihrer Gemeinschaft außer zur Erhaltung ihres Stammes. Sie wurden von Herakles, Theseus und Achilleus bekämpft, der ihre Königin Penthesileia vor den Mauern Troias tötete . . . . *S.* 105, 108, 109, 205 *Abb.* 102-104

AMAZONOMACHIE - sagenhafter Kampf, den die von Herakles oder Theseus angeführten Griechen siegreich gegen ein an den Ufern des Schwarzen Meers lebendes Volk kriegerischer Frauen, die Amazonen, geführt haben sollen . . . . *S.* 204, 260, 285 *Abb.* 213, 306

AMMON - ägyptischer Sonnengott, den die Griechen mit Zeus identifizierten; als Unterscheidungsmerkmal beließen sie ihm jedoch die Widderhörner . . *S.* 308

AMORGOS - Insel der östlichen Kykladen . . . . *Abb.* 366

AMPHITRYON - König von Theben, Gemahl der Alkmene. Zeus, der Alkmene begehrte, sie jedoch tugendhaft wußte, verband sich mit ihr in der Gestalt ihres legitimen Gatten und zeugte Herakles. Wenig später kehrte der wirkliche Amphitryon von der Reise zurück und zeugte Iphikles. Die vermeintlichen Zwillinge kamen, wie es heißt, im Abstand von einer Nacht zur Welt . . . . *S.* 254

AMYZON - antiker Ort in Karien, nordwestlich von Alinda und etwa 20 km nördlich von Labraunda; heute Mazin-Kale. Sitz eines Artemis-Heiligtums, dessen architektonische Ausgestaltung in die zweite Hälfte des 4. Jh. fällt und auf Idrieus, den Bruder des Maussollos, zurückgeht . . . . *S.* 21

ANDESIT - vulkanisches Gestein, hart und von dunkler Farbe, das in der Gegend von Pergamon reichlich vorkommt. Es lieferte das Material für den Aufbau der Stadt der Attaliden . *S.* 72

ANDRONIKOS (1. Jh.) - Stifter des ‹Turms der Winde› in Athen . *S.* 44

ANTIGONE - nach der griechischen Sage und Tragödie Tochter des Oidipos, den sie, als er geblendet umherirrte, begleitete . . . . . . *Abb.* 194

ANTIGONIDEN - die Nachkommen des Antigonos, eines der Diadochen, der bei der zweiten Teilung des Alexanderreiches als Nachfolger von Antiochos I. Makedonien erhielt *S.* 3

ANTIGONOS GONATAS (320-239) - Sohn des Demetrios Poliorketes, König von Makedonien (277-239). Seine Regierung war mühselig, vor allem reich an Kriegen (gegen die aufständischen griechischen Provinzen, gegen Ptolemaios, gegen Pyrrhos), endete aber mit der Wiederherstellung der Geltung Makedoniens als eines mächtigen Landes. Ein weiser Herrscher, der sich mit zahlreichen Philosophen umgab, zu denen Menedemos von Eretria zählte . . *S.* 135, 251 *Abb.* 132, 133

ANTIGONOS MONOPHTHALMOS (DER EINÄUGIGE) - Feldherr Alexanders des Großen und nach dessen Tod Statthalter von Pamphylien, Lykien und einem Teil Phrygiens. Nachdem er Kleinasien unterworfen hatte, ernannte er sich 306 zum König von Makedonien und Nachfolger Alexanders; in der Schlacht bei Ipsos wurde er von seinen gegen ihn verbündeten Rivalen, den anderen ‹Diadochen›, besiegt und getötet . . *S.* 59

herrin von Attika; ihr Hauptheiligtum war der Parthenon in Athen . . . .
S. 5, 13, 23, 24, 38, 40, 50, 56, 75, 262, 266, 268, 270 *Abb.* 288, 382

ATHENA LINDIA - Kultname der Athena in Lindos auf Rhodos . . .
S. 80 *Abb.* 74-76

ATHENA NIKEPHOROS - Athena als Siegbringerin . . . . *S.* 71, 76, 265

ATHENION VON MARONEIA - griechischer Maler der zweiten Hälfte des 4. Jh.; von seinem Leben ist wenig bekannt . . . *S.* 125 *Abb.* 124, 125

ATTALIDEN - Bezeichnung der Königsdynastie von Pergamon, beginnend mit Attalos I., der als erster den Titel ‹Basileus› angenommen hatte. Der letzte der Attaliden war Attalos III., der 133 starb, nachdem er sein Königreich den Römern vermacht hatte . . . .
S. 3, 4, 18, 40, 69, 76, 92, 94, 194, 243

ATTALOS I. - erster offizieller König von Pergamon (241-197). Seine Vorgänger - der Gründer des Reiches Philetairos und der 241 gestorbene Eumenes, der es ausbaute - hatten ihm ein bereits ansehnliches Gebiet, eine Armee nebst Kriegsschatz hinterlassen. Aus diesen Anfängen schuf er ein gesichertes und geachtetes Königreich. Ein glänzender Sieg über die Galater an den Quellen des Kaikos und sein erfolgreicher Widerstand gegen die Könige von Syrien festigten seinen Ruhm. Als einem Griechenfreund bereitete ihm Athen 201 einen triumphalen Empfang; auch schloß er ein Bündnis mit Rom . . . .
S. 18, 40, 70, 72, 75, 259 *Abb.* 386

ATTALOS II. - König von Pergamon (159-138). Als Nachfolger von Eumenes II., der kurz vor seinem Tode 159 bei den Römern in Ungnade gefallen war, bemühte sich Attalos II., das gute Einvernehmen zwischen Pergamon und Rom wiederherzustellen, verlor aber dabei seine Unabhängigkeit. Nach ihm besiegelte Attalos III. (138-133) den Untergang seines Reiches, indem er es testamentarisch den Römern vermachte . . . .
S. 94, 262, 300 *Abb.* 85, 86, 314

ATTIKA - Halbinsel Mittelgriechenlands, im Norden von Boiotien, im Westen von der Megaris begrenzt. Hauptstadt ist Athen . . . .
S. 36, 237, 243, 337

AUGE - Tochter des Königs von Tegea, Aleos; aus ihrer Verbindung mit Herakles ging Telephos hervor . . . .
Abb. 237, 303

AUGUSTUS - religiöser Titel, den der römische Senat im Jahr 27 dem Großneffen und Erben Julius Caesars, Octavianus, verlieh, nachdem dieser über Antonius triumphiert und den Bürgerkrieg beendet hatte. Beginn der kaiserlichen Gewalt. Das ‹Jahrhundert des Augustus› (gest. 14 n. Chr.) bezeichnet einen ungewöhnlich glanzvollen Zeitabschnitt der römischen Kultur auf dem Gebiet der Wissenschaften und Künste . . . . *S.* 167, 246

AYDIN - Stadt in der westlichen Türkei, 40 km östlich von Ephesos *Abb.* 331

AZARA-HERME - Herme, die das Porträt Alexanders des Großen trägt, wie einer griechischen Inschrift auf dem Hermenschaft zu entnehmen ist. Das Stück wurde bei Tivoli aufgefunden, wird heute im Louvre aufbewahrt und ist, wie herkömmlicherweise üblich, nach dem Schenker benannt. Es ist wertvoll als Nachbildung des Kopfs von ‹Alexander mit der Lanze›, einer berühmten, um 330-320 geschaffenen Bronzestatue des Lysippos . . . . .
S. 220, 221 *Abb.* 232

B

‹BÄRINNEN› - Ritualbezeichnung für die kleinen Mädchen Athens, die am Kult der Artemis Brauronia teilnahmen . . . . *Abb.* 239, 240

BANKETT - Vereinigung zur Abhaltung von Schmaus- und vor allem Trinkgelagen (Symposion), bei den Griechen verbunden mit musikalischen und choreographischen Darbietungen, kleinen Dramen, ernsten und heiteren Stegreifvorträgen. Aus dem geistigen Klima solcher Bankette ging schließlich eine literarische Gattung hervor, für die das ‹Gastmahl› Platons und das ‹Symposion› des Xenophon die besten Beispiele bieten . . . *S.* 316

BAVAI oder BAVAY - nordfranzösische Kleinstadt (Nord), 22 km ostsüdöstlich von Valenciennes *Abb.* 227

BEGRAM - Stadt in Afghanistan, früher Kapiçi, im Hochtal des Kabul, die unter den griechischen Königen der Baktriane im 3. und 2. Jh. ziemlich bedeutend war . . . .
S. 159, 188 *Abb.* 163, 164

BELEVI (BELEVI GOLÜ) - Gegend nordöstlich von Ephesos, bemerkenswert durch ein bedeutendes Mausoleum vom Anfang des 3. Jh., dessen Erbauer unbekannt ist . . . .
S. 30, 33, 50 *Abb.* 25, 27-29, 48

BELVEDERE - Teil der Vatikanischen Museen. Der Name erinnert an den Sommerpalast, den Papst Innozenz VIII. auf einem Hügel errichten ließ, der sich im Norden der Talsenke erhebt, auf der die Peterskirche steht: man genoß von dort aus einen herrlichen Blick auf die römische Campagna
S. 208

BENDIS - der Artemis verwandte Göttin, die ursprünglich besonders in Nordgriechenland verehrt wurde . .
Abb. 242

BERENIKE II. - Königin von Kyrene (258-247), die durch ihre Vermählung mit Ptolemaios III. 247 Königin von Ägypten wurde und nach dessen Tode 222 noch einige Zeit gemeinsam mit ihrem Sohn, Ptolemaios IV., regierte, der sie 221 ermorden ließ. Für sie dichtete Kallimachos die durch Catulls lateinische Übersetzung bekannte Elegie ‹Die Locke der Berenike› . . . . . . *S.* 259 *Abb.* 374

BOEDAS VON BYZANZ - Erzgießer, Sohn und Schüler Lysipps . *Abb.* 253

BOETHOS - mehrere Künstler dieses Namens sind durch literarische Quellen und durch Inschriften des 3. und 2. Jh. bekannt. Der berühmteste von ihnen, Schöpfer eines großartigen Werks mit dem Thema ‹Knabe, der eine Gans würgt›, war zugleich Toreut und Bildhauer und zeichnete sich nach Plinius im Ziselieren von Silber aus. Boethos von Chalkedon, dessen Signatur man auf einer an der tunesischen Küste bei Mahdia aus dem Meer gefischten Herme in Bronze besitzt, könnte sein Enkel sein; sein Name findet sich auch auf Basen in Lindos und Delos. Nach Pausanias ist eine in Olympia gestiftete vergoldete Statue eines sitzenden Kindes einem Boethos aus Karthago zuzuschreiben . . . .
S. 256, 257 *Abb.* 274, 275, 375

BORGHESE - kunstliebendes römisches Fürstengeschlecht, dem zu An-

fang des 17. Jh. der Papst Paul V. und sein Neffe, der Kardinal Scipione Caffarelli, entstammten. Die ‹Sammlung Borghese› enthielt viele hochberühmte antike Kunstschätze *S.* 262 *Abb.* 334

BOSCOREALE - Ort in Kampanien am Fuß des Vesuv, 5 km nordnordwestlich von Pompeji. Dort befanden sich mehrere große Besitzungen, zum Beispiel die Villa des Fannius Sinistor, die beim Ausbruch des Vesuv 79 n. Chr. verschüttet wurden . . *S.* 134, 135, 167, 172, 187 *Abb.* 132-134, 170

BOSCOTRECASE - Ort in Kampanien, 1 km westlich von Boscoreale . . . . *S.* 175 *Abb.* 178

BOVILLAE - antiker Ort in Latium (Frosinone), 17 km südöstlich von Rom . . . . *Abb.* 317

BRANCHIDENSTRASSE - die von Milet zum Apollon-Heiligtum in Didyma führende Straße. Sie war in der Nähe des Heiligtums auf beiden Seiten von Statuen sitzender Männer des 6. Jh. v. Chr. flankiert, die Gestalten des milesischen Geschlechts der Branchiden verkörperten, das die Priester des Heiligtums stellte . *S.* 338

BRAURON - Ort an der Ostküste Attikas, 30 km östlich von Athen. Dort befindet sich das Heiligtum der Artemis Brauronia, das kürzlich von J. Papadimitriou ausgegraben wurde *Abb.* 239, 240

BRISEIS - Lieblingssklavin Achills, der von Agamemnon gezwungen wurde, sie ihm auszuliefern; doch angesichts der Weigerung Achills, sich daraufhin noch am Kampf gegen die Troer zu beteiligen, mußte Agamemnon sie ihm zurückgeben . . . . . . *S.* 121, 122, 125 *Abb.* 123

BRYAXIS - athenischer Bildhauer des 4. Jh., vielleicht karischer Abstammung; er wirkte an der Ausschmükkung des Maussolleion von Halikarnassos mit und ist unter anderem der Schöpfer einer berühmten Sarapis-Statue . . . . *S.* 46, 201 *Abb.* 209-211, 212

BUKOLISCHER MALER - Notname eines Wandmalers, der im 1. Jh. n. Chr in Pompeji tätig war . . . *Abb.* 137

BULEUTERION - Gebäude, Sitz der Bule, des Rates der Stadt . . . . . . *S.* 17, 40, 86, 92

C

CAESAR, Caius Julius Caesar (100-44) - römischer Staatsmann und Feldherr, Eroberer Galliens (58-51), Diktator; infolge der von Brutus und Cassius angestifteten Verschwörung wurde er von diesen ermordet . . *S.* 167, 195

CAPUA (SANTA MARIA CAPUA VETERE) - reiche Stadt Kampaniens, 33 km nördlich von Neapel. Sie wurde von Etruskern besiedelt, später im 5. Jh. von den einheimischen Samnitern erobert, die alsbald die griechische Kultur übernahmen . . . *S.* 333

CASA DEL CITARISTA - s. HAUS DES KITHARÖDEN

CATANIA - Hafenstadt in Ostsizilien . *S.* 188

CAVEA - gebräuchlicher lateinischer Name für das Halbrund des griechischen und römischen Theaters, in dem die Zuschauer Platz nahmen . . . . *S.* 18 *Abb.* 13

CELLA - im griechischen Tempel Bezeichnung für den eigentlichen Kultraum, in dem die Kultstatue stand. Die gleiche Bedeutung hat der Begriff Sekos . . . . *S.* 5, 7, 9-11, 13, 33, 36, 37, 333 *Abb.* 3, 4

CENTOCELLE - östlicher Vorort von Rom . . . . *Abb.* 332

CENTURIPE - ostsizilische Stadt (das antike Centuripae), etwa 50 km von der Küste entfernt, südwestlich des Ätna, von Landeseinwohnern gegründet; in hellenistischer und römischer Zeit gewann sie ziemlich große Bedeutung . . . . *S.* 106, 131, 135, 188 *Abb.* 130, 131, 193

CHALON-SUR-SAÔNE - französische Stadt (Saône-et-Loire), 71 km südlich von Dijon . . . . *Abb.* 343

CHARES VON LINDOS – rhodischer Bildhauer, Schüler des Lysippos. Sein berühmtestes Werk war der ‹Koloß von Rhodos›, eine gigantische Bronzestatue des Sonnengotts, finanziert aus dem Verkaufserlös von Kriegsmaterial, das Demetrios Poliorketes 304 nach der mißlungenen Belagerung von Rhodos zurückgelassen hatte. Der ‹Koloß von Rhodos›, eines der sieben Weltwunder, wurde noch vor dem Ende des 3. Jh. durch ein Erdbeben vernichtet . . . . *S.* 240

CHLAMYS - kurzer, leichter Reisemantel, auch Soldatenmantel, in der Art eines Überwurfs, den man auf der rechten Schulter mit einer Spange zusammenhielt. Üblicherweise von Reitern und Epheben getragen und in Makedonien besonders beliebt, wurde die Chlamys von der Zeit Alexanders an zum Typus des Königsmantels . . *S.* 250, 304

CHRONOS - Allegorie, Personifikation der Zeit. Archelaos von Priene hat in dem Relief ‹Apotheose Homers› den Chronos (übrigens mit den Zügen von Ptolemaios IV. ausgestattet) dargestellt, wie er einen Dichter bekränzt . *S.* 292

CHRYSA - antike Stadt an der Südspitze der Troas . . . . *S.* 37

CHRYSIPPOS (281-205) - griechischer Philosoph, Schüler des Zenon, des Begründers der Stoa, deren Grundsätze er gegenüber der Neueren Akademie vertrat . *S.* 248, 299 *Abb.* 371

CICERO - s. VILLA DES CICERO

CIVITALBA - kleiner italienischer Ort 3 km nordöstlich von Sassoferrato, etwa 70 km westlich von Ancona . . *S.* 292

COAE VESTES (Koische Gewänder) - die Luxusstoffe, die in Kos hergestellt wurden, waren ihrer Feinheit wegen berühmt. Die ionischen Bildhauer der zweiten Hälfte des 2. Jh. bemühten sich, die Durchsichtigkeit der großen Leinenumhänge wiederzugeben, unter denen sich die zarten Gewandfalten deutlich abzeichnen. Namentlich an der Statue der Kleopatra von Delos wird dieses Bestreben offenbar *S.* 290

D

DAIDALOS VON SIKYON - Bronzebildner vom Ende des 5. und Anfang des 4. Jh., von dem zahlreiche Athletenstatuen stammen . . . . . *S.* 218

DAMOPHON VON MESSENE (2. Jh.) - griechischer Bildhauer, der Statuen für Messene, Megalopolis und Lykosura schuf *S.* 333 *Abb.* 358, 360, 361

DAPHNE - geweihter Hain und Vorstadt bei Antiocheia am Orontes (Syrien). Bryaxis schuf im 4. Jh. ein großes Kultbild für den dortigen

Tempel des Apollon Daphnaios. Antiocheia war in hellenistischer Zeit Residenz der Seleukidenherrscher . . *S.* 201

DAPHNIS - milesischer Architekt, der mit Paionios am Bau des Apollon-Tempels in Didyma arbeitete . . . . *S.* 4, 13, 33 *Abb.* 8

DAREIOS III. KODOMANNOS - letzter König der Perser, der 336 den Thron bestieg. Von Alexander dem Großen in den Schlachten bei Issos und bei Gaugamela besiegt, mußte er flüchten und wurde von Bessos, dem Satrapen von Baktrien, 330 ermordet *S.* 114, 116, 122 *Abb.* 116, 117

DEIANEIRA - Tochter des Oineus, des Königs von Kalydon, und der Althaia, Gemahlin des Herakles. Geblendet von ihrer Schönheit, versuchte Nessos sie zu entführen, wurde aber von Herakles getötet. Nessos verursachte seinerseits dessen Tod, indem er Deianeira ein Fläschchen gab, das vergiftetes Blut aus seiner Wunde enthielt. Aus Eifersucht tränkte Deianeira das Festgewand des Herakles mit dem Gift und veranlaßte den dadurch von Schmerzen Gepeinigten, sich den Tod zu geben *S.* 148 *Abb.* 149, 150

DEIDAMEIA - Tochter des Lykomedes, Königs von Skyros. Der im Frauenflügel des königlichen Palastes versteckte Achilleus verführte sie; ihrer Verbindung entsproß Neoptolemos . . . . *S.* 125

DELOS - kleine Insel im Zentrum der Kykladen, berühmt wegen ihrer Heiligtümer des Apollon und der Artemis. In hellenistischer Zeit gewann sie als Umschlagplatz große Bedeutung, insbesondere von dem Augenblick an, da die Römer die Insel zum Freihafen machten (166). Sie wurde durch den Einfall von Mithradates VI. 88 und von Piraten 69 verwüstet . . . . *S.* 4, 40, 59, 65, 69, 83, 92, 156, 158, 184, 187, 291, 324, 338 *Abb.* 40, 60-63, 79, 83, 168, 191, 192, 194, 260, 312, 313, 326, 353, 356, 394, 395

DELPHI - Sitz eines Apollon-Orakels und -Heiligtums. Es liegt in Phokis, 7 km nördlich vom korinthischen Meerbusen, am Fuß des Parnaß. Seine Ausstrahlung war während der ganzen antiken Zeit bedeutend . . . . . *S.* 4, 17, 23, 27, 40, 69, 208, 216, 221 *Abb.* 20, 229, 230, 319

DEMETER - Tochter des Kronos und der Rheia, Göttin des Ackerbaus, besonders des Korns, und der Fruchtbarkeit. Sie wurde zusammen mit ihrer Tochter Persephone vor allem in den Mysterien von Eleusis und in Sizilien verehrt . . . . *S.* 72, 92, 333 *Abb.* 261, 358

DEMETER VON KNIDOS - Marmorstatue, die um die Mitte des 19. Jh. in Knidos entdeckt wurde und sich heute im British Museum, London, befindet; sitzend dargestellte mütterliche Göttin von erhabener Ausdruckskraft; das Haupthaar ist verschleiert. Man dürfte kaum fehlgehen, in ihr Demeter zu erkennen, die nach der entschwundenen Kore (Persephone) sucht. Kostbares Originalwerk, das Leochares zugeschrieben wird *S.* X, 208 *Abb.* 218

DEMETRIAS - Stadt im östlichen Thessalien, beim heutigen Volos; sie wurde von Demetrios Poliorketes, König von Makedonien, zum Teil auf dem Gelände der antiken Stadt Pagasai gegründet . *S.* 118, 129 *Abb.* 126, 127, 129

DEMETRIOS - Grieche, für den ein unbekannter Maler eine Grabstele anfertigte . . . . . *S.* 129 *Abb.* 126

DEMETRIOS I. - König von Syrien (162-152). Sein (heroisiertes) Bildnis ist uns vermutlich in einer großen Bronzestatue des Museo Nazionale Romano in Rom erhalten . . . . . . *S.* 299 *Abb.* 323

DEMETRIOS I. POLIORKETES (336 bis 282) - Sohn und Nachfolger von Antigonos Monophthalmos. Durch die Diadochen aus Kleinasien vertrieben, floh er nach Makedonien, wo er 294 die Herrschaft an sich riß. In der Belagerungstechnik erfahren (woher sein Beiname ‹Städteeroberer› stammt), errang er militärische Erfolge und spielte einige Jahre lang eine politische Rolle. Von einer Koalition besiegt, bei der Pyrrhos sein unmittelbarer Gegner war, starb er 283/282 in Gefangenschaft . . . . . *S.* 237, 240, 250 *Abb.* 250, 268

DEMETRIOS VON PHALERON (um 350 - um 283) - in den auf Alexanders Tod folgenden Wirren war er mit der Verwaltung der Stadt Athen beauftragt. Seine zehnjährige Leitung, von 317 bis 307, erfolgte in oligarchischem Geist. Sein Gesetz gegen den mit Grabmälern getriebenen Luxus hatte in Attika einen Stillstand in der Produktion der großen skulpierten Grabstelen zur Folge . . . . *S.* 237

DEMOSTHENES (384-322) - der berühmteste athenische Redner. Leidenschaftlicher Patriot, war es frühzeitig sein Anliegen, die hegemonialen Bestrebungen Philipps von Makedonien zu entlarven; aber nach der Niederlage von Chaironeia (338) wurde er auch in Athen von politischen Gegnern heftig bedrängt. Nach dem Tode Alexanders stellte er seine Beredsamkeit in den Dienst der gegen Makedonien aufständischen Griechen; angesichts der sich ergebenden Städte und der Ohnmacht seiner Bestrebungen nahm er, als Antipater ihn ergreifen lassen wollte, Gift . . . . . *S.* 247, 248 *Abb.* 370

DERVENI - griechische Ortschaft am Golf von Korinth, 60 km nordwestlich von Korinth . . . . . *Abb.* 236

DESPOINA - ‹Herrin›, Name einer der Demeter verwandten Göttin. Beide wurden gemeinsam in Lykosura in Arkadien verehrt; ein Bildhauer mit Namen Damophon schuf ihre Kultbilder wohl um die Mitte des 2. Jh. oder wenig später . . . . . . *S.* 33

DIASTYLOS - nach Vitruv Baustil einer Portikus, bei der das Verhältnis vom Interkolumnium zum unteren Durchmesser der Säule 1:3 beträgt . . *S.* 34

DIDRACHME - Zweidrachmenstück . *Abb.* 372

DIDYMA - kleinasiatische Stadt, 20 km südlich von Milet, in der ein großes Heiligtum des Apollon, das Didymeion, stand. Die Stadt wurde in der Mitte des 6. Jh. von Milet eingenommen. Jetzt das Dorf Yenihisar . . . *S.* 5, 6, 9, 13, 24, 25, 27, 30, 33, 37 *Abb.* 8-10, 21-24, 26, 391-393

DIOMEDES - aitolischer Heros, Teilnehmer am Troianischen Krieg. Bei den Unternehmungen des Odysseus war er zumeist dessen Begleiter, namentlich bei der Suche nach dem auf Skyros verborgenen Achilleus . . . . *S.* 125 *Abb.* 124, 125

DIONE - eine der Gemahlinnen des Zeus. Sie wurde besonders in Dodona verehrt, wo sie als Mutter der Aphrodite galt . . . . *Abb.* 372

DIONYSOS - Sohn des Zeus und der Semele, Gott des Weinstocks, des Weins und der mystischen Verzükkung; gewöhnlich ist er von seinem Gefolge, dem Thiasos, umgeben: seiner Gemahlin Ariadne, den Mainaden und den Satyrn . . . . . . *S.* 23, 37, 100, 103, 145, 185, 244, 271, 292, 316 *Abb.* 97, 146-148, 192, 260, 262, 333, 345

DIOSKURIDES AUS ATHEN - Name eines Griechen, dessen Statue zusammen mit der seiner Frau Kleopatra in einem Haus in Delos entdeckt wurde . *Abb.* 313

DIOSKURIDES AUS SAMOS - griechischer Mosaizist der zweiten Hälfte des 2. Jh. Er führte kleine Mosaikbilder aus, die von älteren hellenistischen Malereien beeinflußt waren . . *S.* 139, 142 *Abb.* 139, 140

DIPTEROS - Form des ionischen Tempels, bei der das Peristyl eine die vier Seiten der Cella umlaufende Doppelreihe von Säulen aufweist . . . . . *S.* 6, 13, 33, 36, 37

DISKOPHOROS - ‹Diskosträger›. Name mehrerer berühmter Statuen von Polyklet, Naukydes und anderen . . *S.* 216

DODEKASTYLOS - nach Inschriften aus Didyma Bezeichnung für den monumentalen Pronaos des Apollon-Tempels, dessen Dach von vier Reihen von je drei Säulen getragen wurde . . *S.* 13, 28

DODONA - berühmte Orakelstätte des Zeus im Epirus, etwa 20 km südwestlich der heutigen Stadt Joánnina, wo durch griechische Archäologen Grabungen vorgenommen werden . . . *S.* 18, 69 *Abb.* 12, 13

DOIDALSES VON BITHYNIEN - Meister der Kultstatue des Zeus Stratios in Nikomedeia (kurz nach 264); außerdem schuf er einen Typus der ‹Kauernden Aphrodite›, der durch eine antike Nachbildung berühmt wurde, die in der Portikus der Octavia in Rom Aufstellung fand . . . . *S.* 256, 257 *Abb.* 276

DORIS - Tochter des Okeanos, Gemahlin des Nereus . . . . *Abb.* 300

E

ECHINUS - Teil des dorischen Kapitells, der ein ‹Kissen› bildet und die Verbindung zwischen Säulenschaft und Abakus, der den Architrav trägt, herstellt . . . . *S.* 25, 40, 50

EIERSTAB - eiförmige, gemalte oder skulpierte Verzierung des ionischen Kymation . . . *S.* 6, 25, 30, 38, 40

ELEUSIS - Stadt in Attika, 23 km nordwestlich von Athen. Das Mysterienheiligtum der ‹Zwei Göttinnen› (Demeter und Kore) und die sich dort abspielenden Weihehandlungen waren in religiöser Hinsicht von großer Bedeutung . . . . . *S.* 201 *Abb.* 215

ELIS - antike Hauptstadt von Elis, 50 km nordwestlich von Olympia *Abb.* 237

EOS - Aurora. Als Schwester des Helios (Sonnengott) und der Selene (Mondgöttin) gehört sie nach der Abstammungslehre der Götter zur ersten Göttergeneration, zu den Titanen. In der Mythologie wird sie als Ewigliebende dargestellt . . . . . *S.* 271

EPHEBE - im antiken Griechenland Bezeichnung für einen Jüngling *S.* 92

EPHEBEION - Gymnasium der Epheben, wo sie ihre militärische Ausbildung erhielten . . . . *S.* 72

EPHESOS - ionische Stadt am Ägäischen Meer, an der Mündung des Kaystros . . . *S.* 5, 6, 13, 33, 37, 92

EPHIALTES - Gigant, Bruder des Otos; er lehnte sich mit diesem gegen die Götter auf und wurde von Apollon und Herakles getötet . . . *Abb.* 292

EPHYRA - Ort im Epirus, etwa 50 km südwestlich von Dodona, wo jüngst eine berühmte Orakelstätte freigelegt wurde, in der Totenbeschwörungen stattfanden (3. Jh.) . . . . *S.* 40 *Abb.* 36-38

EPIDAUROS - Stadt in der Argolis am Saronischen Golf, berühmt wegen ihres großen Asklepios-Heiligtums, das sich hauptsächlich im 4. Jh. entfaltete. Damals entstanden dort zahlreiche Bauten: der dorische Tempel des Asklepios, von Theodoros und Timotheos errichtet; die Thymele und das Theater von Polyklet dem Jüngeren. Man hat dort viele Asklepios geweihte Reliefs gefunden . . . . . *S.* 17, 18 23, 25, 30, 59, 79, 201 *Abb.* 211, 387

EPIGONOS VON PERGAMON - größter pergamenischer Bildhauer des 3. Jh. Er wirkte an der großen Weihgabe Attalos' I., des Besiegers der Galater und des Antiochos Hierax (228), sowie am Votiv von dessen Feldherrn Epigenes mit. Plinius erwähnt von ihm einen Trompeter (Kopie: der ‹Sterbende Gallier› des Kapitolinischen Museums?) und die ergreifende Gruppe eines ‹die Leiche seiner Mutter liebkosenden Kindes› (Nachbildung: ‹Tote Amazone› in Neapel ?). Diese Statuen waren vermutlich Bestandteile der zum Siegesmal des Attalos gehörenden Galatergruppen . . . . . *S.* 135, 259, 262, 268 *Abb.* 281, 282

EPIKUREER - Anhänger der von Epikur begründeten Philosophenschule, die auf empirischer Erkenntnis fußte und platonische wie aristotelische Ideen aufgenommen hatte. Ihr Grundsatz ist die Ethik der Freude und der vom Leid befreiten, geistigen Lust, die allein der denkerisch ausgebildete Weise empfindet . . . . *S.* 135, 248

EPIKUROS (341-270) - griechischer Philosoph. Er verwarf sowohl die Philosophie Platons als auch den Skeptizismus des Pyrrhon. Seine Lehre entsprach der Anschauung Demokrits, modifiziert durch den Vorrang, den er moralischen Überlegungen gab. Seit 306 in Athen ansässig, gründete er seine Schule auf einem ihm gehörenden Grundstück, dem ‹Garten› . . . *S.* 244, 246, 247 *Abb.* 264

EPIRUS - Gebiet im Nordwesten Griechenlands . . . . *S.* 3, 221

EPISCHER MEISTER - Notname eines im 1. Jh. n. Chr. in Pompeji tätigen Malers . . . . *Abb.* 151

ERASISTRATOS - griechischer Arzt des 3. Jh., einer der ersten, der menschliche Leichen seziert hat . . . *S.* 271

ERMENT oder ARMANT - Stadt am Nil, 20 km südwestlich von Luxor, das antike Hermonthis . . . . *Abb.* 339

EROS - der Liebesgott. Nach den ältesten Theologien gehört er zu den Urgottheiten. Später sah man in ihm einen Sohn der Aphrodite und des Ares; im allgemeinen wird er als Knabe oder als ein geflügeltes und mit einem Bogen bewehrtes Kind dargestellt . . . *S.* 150, 157, 253, 256, 316 *Abb.* 93, 160, 168, 272, 273, 332, 347, 353

ETESIEN - sommerliche Nordwinde im östlichen Mittelmeerraum *S.* 308, 115

ETRURIEN - Gebiet in Mittelitalien - die heutige Toskana -, das enge Beziehungen zu Griechenland unterhielt *S.* 105 *Abb.* 101

EUBULEUS - Heros, der zu den eleusinischen Sagen und Mysterien in Beziehung steht. Nach der geläufigsten Überlieferung war er Zeuge beim Raub der Kore durch Hades, wobei ein Teil seiner Herde zusammen mit dem Wagen des Gottes in die Unterwelt hinabgerissen wurde . . *S.* 201 *Abb.* 215

EUBULIDES DER ÄLTERE - athenischer Bildhauer vom Ende des 3. Jh., Schöpfer einer Porträtstatue des Philosophen Chrysippos, dargestellt in einer durch eine Gebärde verdeutlichten Rednerhaltung *S.* 248, 299 *Abb.* 371

EUKLEIDES VON ATHEN - athenischer Bildhauer des 2. Jh. v. Chr. . . *Abb.* 359

EUKOLINE - Name auf einer attischen Grabstele . . . . *Abb.* 245

EUKRATIDES (2. Jh.) - König von Baktrien . . . . *Abb.* 383

EUMENES I. - König von Pergamon (263-241). Er besiegte Antiochos I., erwehrte sich der Galater, dehnte sein Reich bis zur Küste aus und beanspruchte Unabhängigkeit . . . *S.* 70

EUMENES II. - König von Pergamon (197-159). Nachfolger von Attalos I. Unter seiner Regierung größte Machtentfaltung des Pergamenischen Reiches. Er war es, der in Pergamon, insbesondere auf der Akropolis, ein geschlossenes Bauprogramm verwirklichte, das der Stadt ein neues Gesicht gab. Die Bibliothek, der große Altar des Zeus und der Athena Nikephoros stammen aus dieser Epoche . . . . *S.* 18, 50, 56, 71, 72, 74-76, 79, 259, 265-267, 287 *Abb.* 15

EURIPIDES (um 480-406) - athenischer Tragiker. Sein Ruhm erwuchs erst nach seinem Tode. Er soll 92 Werke geschrieben haben, von denen wir 74 Titel kennen. Erhalten sind 18 Dramen, unter ihnen ‹Hippolytos› . *S.* 215

EUROPA - Tochter des phoinikischen Königs Agenor. Als sie an der Küste mit ihren Gefährtinnen spielte, erschien Zeus in Gestalt eines Stiers und entführte sie nach Kreta . . . . . . *S.* 159, 176 *Abb.* 164, 179

EUSTYLOS - Baustil der Säulenhalle, wobei sich der Zwischenraum zwischen den Säulen zum Säulendurchmesser wie 1 : 2,25 verhält; bevorzugter Stil des Architekten Hermogenes *S.* 34, 36

EUTYCHIDES VON SIKYON - Schüler des Lysippos, zugleich Marmorbildhauer, Bronzegießer und Maler. Sein Meisterwerk war die ‹Tyche› aus vergoldeter Bronze, die er um 300 als Personifikation der Glücksgöttin von Antiocheia am Orontes, der Hauptstadt des neuen syrischen Reiches, schuf *S.* 237, 238 *Abb.* 251

F

FALCONE - italienischer Ort an der Nordküste Siziliens, etwa 50 km westlich von Messina . . . . . *Abb.* 93

FANNIUS SINISTOR - s. VILLA DES FANNIUS SINISTOR

FARNESE - italienisches Fürstengeschlecht aus der Gegend von Orvieto, aus dem Staatsmänner und Kunstförderer hervorgingen. Im 16. Jh. wurde ein Kardinal Farnese unter dem Namen Paul III. Papst. Eine Reihe berühmter antiker Kunstwerke zierte die Kunstsammlungen der Farnese . . . *S.* 221, 308, 310, 315 *Abb.* 234, 336

FARNESINA - römische Villa vom Anfang des 16. Jh., die Baldassare Peruzzi am Fuß des Janiculus für den Bankier Agostino Chigi erbaute. In ihren Gärten wurden im Jahre 1879 die Reste einer bedeutenden, um das Jahr 30 v. Chr. entstandenen römischen Villa entdeckt, die mit Stukkaturen und Malereien geschmückt war *Abb.* 146

FAUSTINA DIE ÄLTERE, Annia Galeria Faustina Maior (105-141 n. Chr.) - Gemahlin des Antoninus Pius *S.* 5, 7

FLAMININUS, Titus Quinctius (229 bis 174) - 198 Konsul, 197 Prokonsul; er besiegte Philipp III. von Makedonien bei Kynoskephalai und erklärte 196 in Korinth Griechenland für frei . . *Abb.* 319

FORTUNA - altitalische Glücks- und Schicksalsgöttin, die besonders in Praeneste (Palestrina) verehrt wurde, wo man ihr zur Zeit Sullas um 80 einen großen Tempel errichtete . . . . . *S.* 177, 238 *Abb.* 181-186

FOUQUET - Privatmann des 19. Jh., der eine bedeutende Sammlung von ägyptischen Ton- und Bronzestatuetten aus griechisch-römischer Zeit angelegt hatte . . . *S.* 315 *Abb.* 339

G

GAIA (GE) - Göttin der Erde, Erzeugerin allen Lebens sowie der ersten Götter . . . . *Abb.* 288

GALATEA - Tochter des Nereus, in die sich der Kyklop Polyphemos, eine sizilische Sagengestalt, verliebte. Sie aber bevorzugte den schönen Akis, Sohn des Gottes Pan und einer Nymphe . . . . *S.* 262

GALATER - keltische Völkerschaften (Gallier), die sich nach ihren Wanderungen im 4. Jh. in Kleinasien niederließen . . . . *S.* 71, 259, 262, 266, 315 *Abb.* 281, 282, 285

GANYMEDES - Sohn des Tros und der Kallirhoe, schöner troianischer Knabe, der, von Zeus geraubt, Mundschenk der Götter auf dem Olymp wurde . *S.* 159 *Abb.* 163

GE - s. GAIA

GHIBERTI, Lorenzo (1378-1455) - florentinischer Architekt, Bildhauer und Goldschmied, berühmt vor allem durch seine ‹Paradiestür› am Baptisterium in Florenz . . . . . *S.* 285

GIGANTOMACHIE - mythischer Krieg zwischen den olympischen Göttern und den Giganten, den Söhnen des Uranos (Himmel) und der Gaia (Erde). Er wurde eines der Lieblingsthemen der griechischen Kunst . . . *S.* 50, 264, 266-268, 272, 285 *Abb.* 286-302

GNATHIA - Stadt in Apulien (das antike Egnatia) an der adriatischen Küste zwischen Bari und Brindisi. In ihr wurden zahlreiche Vasen mit weißer, roter und gelber Malerei auf schwarzem Firnis hergestellt. Daher erhielt diese besondere Technik der italiotischen Keramik in der zweiten Hälfte des 4. und im 3. Jh. den Namen ‹Gnathia›-Gattung *S.* 97, 157 *Abb.* 88, 94

H

HYDRIA - Gefäß mit drei Henkeln, das im allgemeinen zum Wassertragen diente. Daneben gab es aber auch Hydrien, die als Graburnen verwendet wurden . . . .
S. 100, 156 *Abb.* 94, 157, 159

HYGIEIA - Göttin der Gesundheit, Tochter des Asklepios . . . .
S. 201 *Abb.* 238

HYLAS - Königssohn, Liebling des Herakles. Bei einer Landung der Argonauten in Mysien wurde er von Nymphen, die in seine Schönheit verliebt waren, in die Fluten gezogen . . . .
S. 171 *Abb.* 173

HYPNOS - der personifizierte Schlaf, Sohn der Nacht und des Erebos, Zwillingsbruder des Thanatos, des Todes. Er wird als geflügelter Genius dargestellt . . . . . . *S.* 253 *Abb.* 271

I

IASON - Führer der Argonauten. Mit Hilfe der Medea errang er das Goldene Vlies. Er heiratete Medea, verstieß sie jedoch später, um Kreons Tochter Kreusa zu heiraten. Als Medea aus Rache Kreusa und ihrer beider Kinder umbrachte, gab er sich selbst den Tod
Abb. 205

IDRIEUS - karischer Prinz, Sohn des Hekatomnos, Bruder des Maussollos, der Artemisia und der Ada. Er heiratete seine Schwester Ada und regierte in Karien von 351 bis 344 . . *S.* 21

IKTINOS - athenischer Architekt, dem Perikles und Phidias die Ausführung der Pläne des Parthenon übertrugen. Außerdem arbeitete er in Eleusis und vielleicht in Bassai (Apollon-Tempel)
S. 338

ILIAS - traditionsgemäß Homer zugewiesenes Epos, das den Zorn Achills und dessen Folgen während des Kriegs um Troia behandelt . . . . . *S.* 121

ILISSOS - einer der beiden Wasserläufe, die Athen von Norden nach Süden durchqueren, der Ilissos im Osten, der Kephisos im Westen . . . .
S. 225 *Abb.* 243

INOPOS - der auf Delos, der Geburtsinsel des Apollon, periodisch von Gebirgsbächen des Kynthos gespeiste Flußlauf. Das Fragment einer Statue (Kopf und Büste), in Delos aufgefunden und dem Louvre von dem Maler Esprit Antoine Gibelin zum Geschenk gemacht, wurde früher mit dem latinisierten Namen des Fundorts ‹Inopus› oder ‹Alexander am Inopus› bezeichnet. Es handelt sich jedoch wahrscheinlich um ein Porträt von Mithradates Eupator (120-63) . .
S. 64, 83, 333 *Abb.* 356

INOPUS - s. INOPOS

IPHIGENEIA - Tochter Agamemnons und der Klytaimnestra. Sie sollte in Aulis geopfert werden, um das Auslaufen der griechischen Flotte nach Troia zu ermöglichen. Artemis jedoch entrückte sie nach Tauris, wo sie als Priesterin alle ankommenden Fremdlinge der Göttin opfern mußte. Unter diesen erkannte sie eines Tages ihren Bruder Orestes in Begleitung seines Freundes Pylades. Sie rettete sie und entfloh mit ihnen . . . .
S. 195, 197 *Abb.* 204

ISIS - ägyptische Göttin . . . . . .
S. 308, 315 *Abb.* 339

ISODOM - Art des Mauerverbands aus Lagen rechtwinkliger Blöcke gleicher Breite und gleicher Höhe . . *S.* 50, 65

J

JAHRESZEITEN - s. HOREN

JATTA, SAMMLUNG - Privatsammlung in Ruvo, die griechische, in Süditalien gefundene bemalte Vasen des 5. und 4.Jh. v.Chr. enthält . . . *S.* 98

K

KABIREN - Gottheiten überwiegend chthonischen Charakters, deren Kult man an verschiedenen Stellen der griechischen Welt, vor allem in der Troas und auf den Inseln des thrakischen Archipels, pflegte. Auf Samothrake wurden ihnen zu Ehren Mysterien gefeiert . . . . *S.* 287

KÄPPELI, Robert (geb. 1900) - Schweizer Archäologe . . . . *S.* 292

KALATHOS - stilisierter Weidenkorb, auf dessen Grundform die Haartracht gewisser Gottheiten, ebenso der Kelch des korinthischen Kapitells zurückgeht . . . . *S.* 25

KALLIMACHOS - Gelehrter und Dichter des 3.Jh. aus Kyrene. Ehrenvolle Berufung durch Ptolemaios II. Philadelphos nach Alexandria, wo er zum Vorsteher der Bibliothek ernannt wurde. Im Auftrag des ägyptischen Herrschers schrieb er verschiedenartige Versdichtungen (Elegien, Hymnen, Jamben, Epigramme), die typisch für den verfeinerten Geschmack der alexandrinischen Kultur sind . .
S. 285

KALYDON - antike Stadt in Aitolien, 12 km östlich von Missolunghi . . .
S. 92 *Abb.* 416-418

KAMEIROS - eine der drei archaischen Städte der Insel Rhodos; gemeinsam mit den beiden anderen, Lindos und Ialysos, trug sie im 5.Jh. zur Gründung der Stadt Rhodos bei. Im 4. und 3.Jh. erlebte sie eine wirtschaftliche Blütezeit. Sie wurde von italienischen Archäologen ausgegraben . . . . .
S. 81 *Abb.* 77, 78

KAMPANIEN - Gebiet Süditaliens, um den Golf von Neapel . . . . .
S. 112, 167, 187

KANALIS - Bezeichnung für den mittleren Teil des ionischen Kapitells, der den Echinus oder das Kymation vom Abakus trennt und in Voluten ausläuft . . . . *S.* 6, 25, 27

KARIEN - Gebiet im Südwesten Kleinasiens, das vom Mäander im Norden, Lykien im Süden und dem Ägäischen Meer im Westen begrenzt ist . . . .
S. 21, 37, 285

KARTHAGO - antike Stadt an der nordafrikanischen Mittelmeerküste in der Nähe des heutigen Tunis, die 814 von Phoinikern aus Tyros gegründet wurde . . . . *S.* 3

KARYSTIOS - Name eines Griechen auf dem choregischen Weihgeschenk aus Delos . . . . *Abb.* 260

KASSANDROS - Sohn des Antipatros, der von 316 bis 297 Makedonien und Griechenland beherrschte; 306 nahm er den Königstitel an . . . . *S.* 114

KAZANLAK - Stadt in Bulgarien, etwa 40 km nordwestlich von Stara Zagora, wo sich eine Anzahl von Kuppelgräbern befindet, in denen man am Ende des 4. und Anfang des 3.Jh. thrakische Fürsten bestattete. Das be-

deutendste dieser Gräber ist mit Freskomalereien ausgeschmückt (1944 entdeckt) . . *S.* 110, 112 *Abb.* 109-113

KENTAUREN - ungeheure, wilde Wesen, halb Mensch, halb Pferd. Sie griffen Herakles an, als er bei dem Kentauren Pholos eingeladen war, aber der Held schlug sie; ebenso griffen sie die thessalischen Lapithen an, die mit ihnen bei der Hochzeit des Peirithoos zugegen waren. Dabei wurden sie erneut besiegt . . *Abb.* 98

KEPHISODOTOS DER JÜNGERE - Enkel des athenischen Bildhauers Kephisodot des Älteren, des Vaters des Praxiteles. Kephisodot der Jüngere hat hauptsächlich mit seinem Bruder Timarchos zusammengearbeitet. In Megara und in Athen wurden von diesen ‹Söhnen des Praxiteles› gemeinschaftlich signierte Werke gefunden. Dazu zählt eine Bildnisstatue des Menander, die man in den Beginn des 3. Jh. datiert . . . . *S.* 244 *Abb.* 258, 259

KETEIOS - Fluß, der die Akropolis von Pergamon auf der Ostseite umfließt und in den Kaikos mündet *S.* 70

KIESELMOSAIK - eine Art des Mosaiks, das aus rohen Flußkieseln zusammengesetzt ist (Mosaiken von Pella) . . . . *S.* 61, 64, 65, 97, 100, 103, 108-110, 185 *Abb.* 58, 59, 63, 95, 97, 105-108

KIRKE - zauberkundige Tochter des Helios, die eine nahe bei Italien liegende Insel bewohnte. Dort suchte Odysseus Zuflucht mit seinen Gefährten, die die Zauberin in Schweine verwandelte. Odysseus vermochte sich vor ihrer Zauberkunst zu retten, indem er ihre Liebe gewann und auf diese Weise auch seine Gefährten rettete . . . . *S.* 170, 171 *Abb.* 172

KLAROS - Orakelstätte des Apollon Klarios auf dem Territorium der Stadt Kolophon, etwa 2 km nördlich von deren Hafen Notion . . . . . . *S.* 9, 11, 23, 40 *Abb.* 5-7, 41, 42

KLEOPATRA - Name verschiedener Herrscherinnen, von denen die berühmteste die letzte Königin von Ägypten war; aber auch der Name einer athenischen Bürgersfrau, deren Statue neben der ihres Gatten Dioskurides ein vornehmes Haus im Theaterviertel von Delos schmückte: ihre (bis auf den Kopf) wohlerhaltene und durch eine Inschrift genau (138/137) datierte Statue bietet ein schönes Beispiel für meisterhafte Wiedergabe der Gewandung . . *S.* 291 *Abb.* 312

KLEOPATRA I. (gest. 173) - Tochter von Antiochos III., durch Vermählung mit Ptolemaios V. Epiphanes 194/193 Königin von Ägypten. Frühzeitig verwitwet (182/181), übernahm sie die Regentschaft für ihren Sohn Ptolemaios VI. Philometor (181-145) *S.* 308

KLEOPATRA II. (vor 181-151) - Tochter des Ptolemaios V. Epiphanes und der Kleopatra I.; sie wurde nacheinander die Gemahlin ihrer Brüder Ptolemaios VI. Philometor und Ptolemaios VII. Euergetes II. . . *Abb.* 338

KLEOPATRA VII. PHILOPATOR (69-30) - letzte Königin Ägyptens (51-30), Gemahlin des Ptolemaios XII. Unter den Fürstinnen ihres Namens die berühmteste; Caesar und später Antonius standen in ihrem Bann; dem Triumph Octavians entzog sie sich durch Selbstmord . . . . *S.* 3

KLYTIOS - Gigant, den Hekate in der Gigantomachie tötete . *Abb.* 291, 298

KNIDOS - antike Stadt in Karien im Südwesten Kleinasiens, auf dem Kap Krio; eine der Städte der dorischen Hexapolis. Sie war bekannt wegen ihres Aphrodite-Kults in einem Heiligtum, in dem die berühmte, von Praxiteles geschaffene Statue der Göttin aufgestellt war . *S.* X, 208 *Abb.* 218

KOLOPHON - bedeutende Stadt in Ionien, deren Machtbereich sich südlich von dem Smyrnas erstreckte; eine der mutmaßlichen Geburtsstädte Homers, berühmt wegen ihres Heiligtums des Apollon Klarios . . . . . . *S.* 5

KORE - Bezeichnung für bekleidete weibliche Statuen der archaischen Zeit *S.* 337

KOS - südliche Sporadeninsel in der Ägäis, unweit der Halbinsel von Halikarnassos. Heimat des Arztes Hippokrates (5.-4. Jh.) und des Malers Apelles (4. Jh.). Auf ihr befand sich ein berühmtes Heiligtum des Asklepios . . . . *S.* 76, 77, 92, 254, 290 *Abb.* 68-73, 81, 255

KRATER - Gefäß von oft großem Ausmaß, in dem man Wein und Wasser mischte und das man bei Banketten verwendete . . . . *S.* 133 *Abb.* 131, 236, 334

KRATEROS - einer der treuesten Gefährten Alexanders und Teilnehmer an dessen Kriegszug nach Indien. Bei einer Löwenjagd rettete Krateros dem Alexander das Leben; an diese Episode erinnert eine von Leochares und Lysippos gefertigte Statuengruppe in Delphi. Nach dem Tode Alexanders wurde ihm, gemeinschaftlich mit Antipater, die Statthalterschaft von Makedonien und Griechenland übertragen. 321 im Kampf gegen Eumenes gefallen . . . . *S.* 208

KREPIS (griech. ‹Sohle›) - Unterbau mit Stufen, auf dem ein Gebäude ruht *S.* 9, 13, 36, 46, 50 *Abb.* 6, 10, 27, 28

KRETA - große Insel im östlichen Mittelmeer, Sitz der bedeutendsten vorgriechischen Kultur . . . . . *S.* 337

KRYPTOPORTIKUS - auch ‹versteckte Portikus›; Bezeichnung für einen unterirdisch angelegten und mit einem Gewölbe überdachten Typus der Portikus. Er findet sich in pompejanischen Häusern, häufiger noch in Verbindung mit hellenistischen und römischen öffentlichen Plätzen . . . *S.* 74, 142 *Abb.* 142

KUROS - Bezeichnung für nackte Jünglingsstatuen archaischer Zeit, die in Heiligtümern oder auf Gräbern aufgestellt waren . . . . *S.* 337

KYBELE - ‹Die große Göttin›, Göttin phrygischen Ursprungs, Urgottheit der gebärenden Kraft, zugleich Verkörperung der antiken Herrin der wilden Tiere, die von Löwen begleitet zu werden pflegt . . . . *S.* 271

KYKLADEN - Inselgruppe im Ägäischen Meer, die einen Kreis um Delos bildet . . . . *S.* 337

KYMATION - griechische Bezeichnung für eine ornamentale Zierleiste, die vor allem am Gesims griechischer Tempel vorkommt . . . . . . *S.* 6

KYNIKER - seit dem 4. Jh. zunächst in Griechenland, später in Italien wirksame philosophische Richtung, die die Bedürfnislosigkeit zum Ideal erhob . . . . *S.* 135

KYRENE - griechische Kolonie in Afrika auf der libyschen Hochebene,

gegen 630 von Spartiaten, die aus Thera kamen, auf Grund eines Orakels von Delphi gegründet. Sie erlebte bis zur Römerzeit eine Epoche großen Wohlstands . . . . *S.* 50, 215 *Abb.* 49, 52, 226, 246

KYZIKOS - im 7. Jh. gegründete griechische Kolonie und Stadt in Kleinasien, an der Südküste der Propontis (des Marmarameers) . . *S.* 72, 74, 316

L

LABRAUNDA - von schwedischen Archäologen ausgegrabenes berühmtes Heiligtum in Karien, das seine architektonische Ausschmückung der Bauleidenschaft der Hekatomniden verdankt; es liegt auf dem Territorium von Mylasa, der ersten Residenz der Satrapen von Karien . . . . . *S.* 21

LABYRINTH - unübersichtlich angelegter Bau mit vielen Kammern und sich kreuzenden Gängen, aus dem man nur mit Mühe herausfindet. Im Altertum Bezeichnung für den ausgedehnten kretischen Palast des Minos, aus dem Theseus nur mit Hilfe des Ariadnefadens wieder entkam . *S.* 13

LAGIDEN - Abkömmlinge des Lagos, Vaters des Ptolemaios I., der bei der Aufteilung des Reichs Alexanders des Großen Ägypten erhielt . . . . *S.* 3

LAGINA - Heiligtum der Hekate in Karien, bei dem Dorf Leïna südlich von Alabanda, in der Umgebung von Aydin . . . *S.* 24, 37, 285 *Abb.* 307

LAISTRYGONEN - Volk menschenfressender Riesen, das in Italien gewohnt haben soll; nachdem Odysseus die Insel Aiolos verlassen hatte, wurde er mit seinen Gefährten an ihre Küste verschlagen; seine Schiffe wurden zerstört bis auf sein eigenes, und er konnte entfliehen . . *S.* 170, 171 *Abb.* 171

LAMIA - griechische Stadt am Golf von Malia, etwa 25 km nordwestlich von Nikaia . . . . *S.* 308

LANGADA - makedonische Ortschaft 20 km nordöstlich von Thessalonike, bekannt durch ihre Kuppelgräber . . *S.* 54

LAODIKE - Tochter des Mithradates III., Schwester und Gemahlin des Mithradates IV. Philopator Philadelphos von Kappadokien am Pontus . *Abb.* 379

LAOKOON - Priester des Apollon in Troia. Er hatte die Troianer davor gewarnt, das von den Griechen zurückgelassene hölzerne Pferd in die Stadt zu bringen. Als er aber im Begriff war, dem Poseidon zu opfern, erschienen zwei ungeheure Schlangen, ringelten sich um ihn und seine Söhne und erstickten sie . . . . *S.* 297, 335 *Abb.* 362

LAPITHEN - thessalisches Volk. Als die Lapithen die Hochzeit eines der Ihren - des Peirithoos - feierten, begannen die von ihnen eingeladenen und vom Wein angeregten Kentauren mit wüsten Ausfällen zumal gegen die Frauen der Lapithen. Im darauffolgenden Kampf erlitten die Kentauren schwere Verluste . . . . . *Abb.* 98

LATERNE - turmartiger Aufsatz von quadratischem oder rundem Grundriß oberhalb eines normalen Dachs (Satteldach, Flachdach oder Kuppel), versehen mit Öffnungen (Fenstern, kleinen Säulen), durch die das Licht ins Innere des Gebäudes fällt . . . . . *S.* 37, 110 *Abb.* 109

LEKANE oder LEKANIS - Deckelgefäß in der Form einer ziemlich flachen Schale . . . . *Abb.* 92

LEKYTHOS - kleines Parfümfläschchen von zylindrischer Form, mit verengtem Hals und vertikalem Henkel . *S.* 98 *Abb.* 88

LEOCHARES - athenischer Bildhauer des 4. Jh. Er war an der Ausschmückung des Maussolleion von Halikarnassos beteiligt und schuf zahlreiche Götterstatuen und Porträts. Man hat ihm die Originale der nur in antiken Kopien erhaltenen Artemis von Versailles (Louvre) und des Apollon von Belvedere (Vatikan) zugeschrieben . *S.* 201, 205, 208, 211, 221, 225, 253 *Abb.* 213, 216-221

LERNA - Brunnenhaus in Korinth *S.* 92

LESBISCHES KYMA - Schmuckglied der ionischen Ordnung, dessen Ornament sich aus doppelt geschwungenen, herzförmigen Blättern und dazwischengefügten lanzettförmigen Spitzen zusammensetzt . . . . *S.* 30, 33

LETO - Tochter des Titanen Koios und der Phoibe. Sie wurde Geliebte des Zeus und gebar ihm Apollon und Artemis auf der Insel Delos, die deshalb heilig wurde . . . . *S.* 10, 28

LETOON - Heiligtum der Leto, 4 km südwestlich von Xanthos, Sitz der Bundesversammlung des lykischen Städtebundes . . . . *S.* 40 *Abb.* 39, 258, 259

LEVKADIA - Ort in Westmakedonien, etwa 25 km nördlich von Beroia, wo eines der am reichsten mit Malereien ausgeschmückten Kuppelgräber makedonischer Grabstätten entdeckt wurde (Anfang 3. Jh.) . . . . . . *S.* 53, 103 *Abb.* 53, 98, 396, 397

LIBER PATER - italischer Fruchtbarkeitsgott, später mit Dionysos, dem Gott der Winzer, gleichgesetzt . *S.* 23

LINDOS - eine der drei Städte der Insel Rhodos, an der Ostküste, 55 km südsüdwestlich von der Stadt Rhodos, die sie im 5. Jh. mitbegründete. Berühmt wegen ihres Tempels der Athena Lindia, der die Akropolis krönt . . . *S.* 80 *Abb.* 74-76, 419

LIPARI-MALER - sizilischer Maler, der rotfigurige, meist mit polychromen Zusätzen versehene Vasen bemalte. Die Mehrzahl seiner Werke, die gegen Ende des 4. Jh. entstanden, stammen von der Insel Lipari, wo sich vielleicht seine Werkstatt befand . . *S.* 100 *Abb.* 92

LOKROI - antike Stadt in Süditalien, von Griechen aus Lokris am Anfang des 7. Jh. in der Nähe von Kroton und Sybaris gegründet. Ihre Ruinen befinden sich 3,5 km südwestlich vom heutigen Locri . . . . *S.* 92

LUDOVISI - vornehmes Geschlecht aus Bologna, dem Fürsten, Kardinäle und ein Papst entstammen. In ihrem Besitz befand sich eine bedeutende Antikensammlung . . *S.* 259 *Abb.* 282

LUYNES - französische Familie von altem Adel, aus der im Lauf der Jahrhunderte namhafte Feldherren, Kirchenfürsten und Politiker hervorgegangen sind. Honoré de Luynes (1802-1867) war Archäologe, Gelehrter und Münzsammler . . *S.* 308

LYKOMEDES - König der Doloper auf der Insel Skyros. Thetis versteckte bei ihm ihren Sohn Achilleus . . . *S.* 125

M

N

O

Nordgriechenlands, dessen hohe, von Wolken verhüllte Gipfel als Wohnsitz der Götter galten . . . . *S.* 221, 270

OLYMPOS - auf einer thessalischen Grabstele als Vater des verstorbenen Demetrios genannter Grieche . . . *S.* 129 *Abb.* 126

OMPHALE - Königin von Lydien, der Herakles als Sklave diente. Er mußte bei ihr Frauenarbeiten verrichten . . *S.* 150 *Abb.* 152

OPISTHODOM - bezeichnet jenen Raum, der im griechischen Tempel hinter der Cella liegt und dem den Vorraum bildenden Pronaos entspricht. Vom Opisthodom führt keine Tür in die Cella . . . . *S.* 5, 36, 37

ORCHESTRA - Platz des griechischen Theaters, in dem sich der Chor bewegte; zunächst war er kreisförmig angelegt (Epidauros), bekam aber allmählich wegen der Aufbauten der Skene einen kleineren Umfang. Im römischen Theater beschrieb er kaum mehr einen Halbkreis . . . . *S.* 18

ORESTES - Sohn des Agamemnon und der Klytaimnestra, der mit Hilfe seiner Schwester Elektra seine Mutter tötete, um den Mord an seinem Vater zu rächen. Obwohl durch Apollon entsühnt, mußte er mit seinem Freund Pylades nach Tauris fliehen; hier fand er seine Schwester Iphigeneia wieder, die ihm das Leben rettete . *S.* 197 *Abb.* 203

ORONTES - Strom in Syrien. Er entspringt im Antilibanon, fließt nach Norden an Antiocheia vorbei und mündet ins Mittelmeer . . . *S.* 238

ORVIETO - Stadt in Mittelitalien (Umbrien), 130 km nördlich von Rom . . *S.* 105 *Abb.* 101

OSIRIS - ägyptischer Gott, dessen Geschichte die Hoffnung auf Fortleben im Jenseits und Auferstehung verhieß. Osiris war, wie es heißt, von seinem Bruder Seth ermordet und zerstückelt worden; seine Schwester und Gemahlin Isis aber erweckte, nachdem sie den Leichnam sorgfältig wieder zusammengesetzt hatte, Osiris zu neuem Leben, der nun zum Totengott wurde. Sein Sohn Horus besiegte Seth und konnte auch dessen Erbe antreten . . *S.* 308

OTOS - Gigant, Sohn des Poseidon und der Iphimedeia. Mit seinem Bruder Ephialtes nahm er den Kampf mit den Göttern auf, doch Artemis bewirkte, daß sie sich gegenseitig bei einer Jagd töteten . . . . *Abb.* 291

P

PAESTUM - die antike griechische Kolonie Poseidonia südlich des Golfs von Neapel, etwa 40 km südsüdöstlich von Salerno. Gegen Ende des 5. Jh. wurde sie von den einheimischen Lukanern erobert, die ihr den Namen Paestum gaben. Zuvor war ihr eine lange Periode des Wohlstands beschieden, wovon ihre Tempel und Grabmäler Zeugnis ablegen. Aber das griechische Element lebte auch während des 4. Jh. weiter, und es entwickelte sich dort eine verhältnismäßig eigenständige Malerschule . . . . *S.* 97

PAIONIOS - Architekt aus Ephesos (4.-3. Jh.), der mit Deinokrates am Wiederaufbau des Artemis-Tempels in Ephesos, sodann an der Errichtung des Apollon-Tempels in Didyma beteiligt war . . . . . . *S.* 4, 13, 33 *Abb.* 8

PALATITSA - Dorf und Gegend im westlichen Makedonien, etwa 15 km ostsüdöstlich von Beroia, im Hellenismus Ballos genannt. Dort entdeckte man einen der wichtigsten Paläste der makedonischen Dynastie, der zweifellos aus dem 3. Jh. stammt . . . *S.* 54

PALERMO - Stadt im Norden Siziliens *S.* 100

PALLADION - kleine Statue der Pallas Athena . . . . *Abb.* 364

PALMETTE - Pflanzenornament mit einem dreiseitigen Kern, aus dem mehr oder weniger stilisierte Blätter, fächerartig gruppiert, herauswachsen . . . *S.* 6, 17, 25, 27, 28, 30

PAN - Gott der Hirten und Herden, den es nach Gemeinschaft mit den Nymphen gelüstete . . . . *S.* 146, 159, 176, 324 *Abb.* 180, 353

PANISKIN - weibliches Gegenstück zu Pan . . . . *Abb.* 197

PANKRATIAST - Athlet, der sich im Pankration übte, einer Verbindung von Ring- und Faustkampf, bei der die Gegner mit bloßen Fäusten kämpften *S.* 216

PARIS - jüngster Sohn des Priamos und der Hekabe. Er wurde auserwählt, um einer der drei Göttinnen Aphrodite, Athena oder Hera den Preis der Schönheit zuzuerkennen. Die siegreiche Aphrodite versprach ihm die Liebe der Helena, die er aus Sparta raubte und nach Troia brachte *S.* 150 *Abb.* 153

PASTICCIO - Bezeichnung für ein Kunstwerk, dessen Einzelteile (etwa der Kopf und der Körper) stilistisch verschiedenen Kunstepochen angehören und willkürlich, meist in Spätzeiten, zu einer neuen Einheit verschmolzen wurden . . . *S.* 118, 176

PATROKLOS - Gefährte und nächster Freund des Achilleus. Als dieser sich im Troianischen Krieg aus dem Kampf zurückzog, trat er in der Rüstung des Achilles an dessen Stelle, wurde von Hektor getötet, von Achilleus aber, der aus diesem Anlaß den Kampf wiederaufnahm, gerächt . . . . *S.* 259, 262 *Abb.* 385

PAUSANIAS (2. Jh. n. Chr.) - griechischer Reiseschriftsteller, der uns eine ‹Periegese› oder ‹Beschreibung Griechenlands› in zehn Büchern hinterlassen hat. Sie ist sehr nützlich für die Kenntnis der Heiligtümer und Kunstwerke des antiken Griechenland . . *S.* 333

PEIRENE - Quelle und Brunnenhaus in Korinth . . . . *S.* 92

PELIAS - Sohn des Poseidon, König von Iolkos in Thessalien. Um sich seines Neffen Iason zu entledigen, sandte er ihn aus, das Goldene Vlies zu rauben . . . . *S.* 197 *Abb.* 205

PELLA - Residenz der makedonischen Könige, 40 km nordwestlich von Thessalonike. Sie wird zur Zeit von einer griechischen Archäologengruppe unter Leitung von M. Makaronas ausgegraben . . . . . *S.* 4, 59, 100, 103 108, 185 *Abb.* 58, 59, 95, 97, 105-108

PELOPIDAS (420-364) - thebanischer Feldherr, Freund des Epaminondas. Er half 379 die Spartaner aus Theben zu vertreiben, war 371 am Sieg von Leuktra über das lakedaimonische Heer beteiligt und fand 364, als er das geschlagene Heer Alexanders von Pherai verfolgte, in der Schlacht bei Kynoskephalai in Thessalien den Tod *S.* 216

PELOPIDES - Name eines Thessaliers, dessen Grabstele in Alexandria gefunden wurde . . *S.* 129 *Abb.* 128

PELOPONNES - Halbinsel, die mit dem griechischen Festland durch den Isthmos von Korinth verbunden ist . . *S.* 23, 27, 28, 337

PERGAMON - eine starke, die Kaikos-Ebene in Mysien (West-Kleinasien) beherrschende Burg. König Lysimachos ließ dort seinen Kriegsschatz in der Obhut des Eunuchen Philetairos zurück. Philetairos verriet seinen Herrn, machte sich 281 unabhängig und begründete ein Königreich, das sich unter seinen Nachfolgern zu einem der größten Reiche der hellenistischen Welt entwickelte. Unter der Regierung von Eumenes II. (197-159) wuchs das vollständig umgebaute und mit prachtvollen Bauwerken versehene Pergamon um die Mitte des 2. Jh. zu einer blühenden Weltstadt heran . . *S.* IX, 4, 18, 23, 39 40, 46, 50, 56, 69, 70, 74, 76, 92, 153, 156, 184, 194, 247, 259, 262, 264-267, 270, 272, 282, 285, 287, 290, 335, 338 *Abb.* 14, 15, 43, 44, 46, 47, 55, 64-76, 286-305, 314, 318, 348, 386, 400, 404-408

PERGE - bedeutende Stadt in Pamphylien, an der Südküste Kleinasiens, 6 km östlich von Antalya. Sie wird zur Zeit von Arif Müfid Mansel ausgegraben . *S.* 92

PERIPTEROS - Bezeichnung für einen Tempel, dessen Cella von einer einfachen Säulenreihe umgeben wird, im Gegensatz zum Dipteros . . . *S.* 79

PERISTASE - der säulenbestandene Umgang um einen Tempel, der außen um die Cella gelegt ist . . . . *S.* 6, 7, 13, 27, 28

PERISTYL - Säulengang im Innenhof eines Hauses, gelegentlich auch Bezeichnung für die Peristase eines Tempels . . . . *S.* 27, 53, 59, 65, 92, 291 *Abb.* 59, 60, 63

PERLSTAB - s. ASTRAGAL

PERO oder PERONA - Tochter des Mikon, die ihrem entkräftet in einem römischen Kerker hungernden alten Vater die Brust reichte . . . . . . *S.* 120 *Abb.* 121

PERSEUS (213-162) - letzter König von Makedonien (179-168) . . *Abb.* 378

PERUGIA - Stadt in Mittelitalien (Umbrien) . . . . *Abb.* 234

PETRONIUS, Titus Petronius Arbiter - römischer Schriftsteller, der vermutlich zur Zeit Neros lebte; Verfasser des ‹Satiricon› . . . . *S.* 103

PHARSALOS - Stadt im Südosten Thessaliens, etwa 40 km westlich von *Thebai Phthiotides* . . . . . *S.* 216

PHIALE - Votivschale ohne Fuß und Henkel, mit wenig hervortretendem Rand. Der Boden ist manchmal mit einer zentralen, von unten hereingewölbten Erhebung versehen (Omphalos) . . . . *S.* 157 *Abb.* 160

PHIDIAS (um 490-431) - Bildhauer, Goldschmied und Maler aus Athen, Schüler des Hegias. Über die Person dieses berühmten Künstlers ist wenig bekannt. Er war von Perikles mit der Gesamtleitung der auf der Akropolis von Athen geplanten Bauten beauftragt worden und hat sich insbesondere mit der Ausschmückung des Parthenon befaßt . . . . . . *S.* 338

PHILA - Königin von Makedonien, Schwester des Königs Kassander, Gemahlin des Demetrios Poliorketes und Mutter des Antigonos Gonatas, sämtlich ebenfalls Könige von Makedonien *S.* 135 *Abb.* 132, 134

PHILETAIROS - Feldherr des Lysimachos, von diesem mit der Betreuung seines Kriegsschatzes beauftragt, dessen er sich nach dem Tod des Königs bemächtigte, um damit das Königreich und die Dynastie der Attaliden in Pergamon zu begründen (Anfang des 3. Jh.) . . . . *S.* 70, 72, 75, 259 *Abb.* 368

PHILIPP V. (um 237-179) - König von Makedonien (221-179) . . . . *S.* 59

PHILISKOS - rhodischer Bildhauer des 2. Jh., von dem etliche Werke zur Zeit des Plinius römische Tempel schmückten. Sein Ruhm gründet sich vor allem auf eine Statuengruppe der neun Musen. Man vermutet, daß der Künstler die Wiedergabe transparenter Gewandstoffe, die den Faltenwurf darunterliegender Kleider durchscheinen lassen, wenn nicht erfunden, so doch kunstvoll gehandhabt hat . . . . . *S.* 291, 292 *Abb.* 310, 376

PHILOKLES - Grieche, der 304 als Nachfolger des Abdalonymos - des letzten Herrschers von Sidon, der orientalischer Abstammung war - eingesetzt wurde . . . . *S.* 237

PHILOXENOS VON ERETRIA - Maler der attischen Schule, der am Ende des 4. Jh. wirkte. Die ‹Alexander-Schlacht›, die er für den König Kassander malte, diente vermutlich dem thematisch ähnlichen Mosaik im Haus des Fauns zu Pompeji als Vorbild . . . *S.* 114 *Abb.* 115-117

PHOINIX - Sohn des Amyntor, Königs von Boiotien . . . . . . *Abb.* 145

PHYSIS - die ‹Natur›. Als Personifikation erscheint sie zuerst in der ‹Apotheose Homers›, dem berühmten Relief des Archelaos von Priene, heute im British Museum, London *S.* 294

PILASTER - Träger mit quadratischem Grundriß, die entweder mit der Wand verbunden sind oder als Rahmen für eine Wandöffnung dienen; häufig sind sie mit Skulpturenschmuck versehen *S.* 13, 17, 27, 28, 40, 52, 59, 118, 130, 136, 142 *Abb.* 24, 26

PIRÄUS - antike Stadt in Attika, etwa 10 km südwestlich von Athen . . . *Abb.* 242, 333

PISIDIEN - Gebiet im Südwesten Kleinasiens, zwischen Karien, Lykien, Pamphylien, Kilikien und Phrygien *S.* 76

PITANE - antike Hafenstadt im westlichen Kleinasien, unweit der Mündung des Kaikos; Hafen der Attalidenresidenz Pergamon . . . . . . *S.* 70

PLATON (427-347) - athenischer Philosoph aristokratischer Herkunft, Schüler des Sokrates. Er unternahm viele Reisen und hielt sich vor allem in Sizilien bei den Tyrannen von Syrakus, Dionysios dem Älteren und Dionysios dem Jüngeren, auf. Er gründete die philosophische Schule der ‹Akademie› in Athen. Sein großes Werk besteht aus ‹Dialogen›: ‹Apologie des Sokrates›, ‹Phaidros›, ‹Das Gastmahl›, ‹Der Staat›, ‹Die Gesetze› usw. . . . . . *S.* 212, 316 *Abb.* 223

PLINIUS DER ÄLTERE, Caius Plinius Secundus Maior (23-79) - römischer Schriftsteller, der beim Ausbruch des Vesuv in Stabiae (er leitete die Flotte am Kap Misenum) ums Leben kam. Die 37 Bücher seiner ‹Naturalis Histo-

ria› sind eine Kompilation enzyklopädischen Charakters, in der auch die Geschichte der griechischen Plastik und Malerei behandelt wird (Buch XXXIV und XXXV) . . . . *S.* 110, 114, 120, 122, 125, 146, 154, 156, 195, 201, 210, 216, 240, 299, 335

PLINTHE - Architekturelement quadratischer Form ohne Zierleiste unter der Basis der ionischen Säule. Auch Bezeichnung für eine flache Leiste, die den Fuß einer Mauer betont . . . *S.* 27, 65

PLUTARCH (46-126 n.Chr.) - Philosoph und Historiker aus Chaironeia in Boiotien. Er studierte in Athen, ging nach Alexandria und später nach Rom, wo er Philosophie lehrte, ehe er in seine Geburtsstadt zurückkehrte. Sein bekanntestes Werk, die ‹Parallelbiographien› (βίοι παράλληλοι) berühmter Griechen und Römer, hat einen großen Einfluß auf die europäische Literatur ausgeübt, seit es von Jacques Amyot im 16. Jh. übersetzt wurde . . . . *S.* 114

PODIUM - Unterbau, auf dem ein Tempel errichtet wurde, der nur von einer Seite über eine Treppe zugänglich war. Das Podium charakterisiert die Form eines Tempels, der sich vom traditionellen, auf einer Krepis errichteten Tempel unterscheidet. Die Anlage ist orientalischen Ursprungs . *S.* 5, 18

POLIS - politische und religiöse Gemeinschaft, die die Einheit des griechischen Stadtstaates bedingte. Ursprünglich setzte sie sich aus mehreren Familienverbänden zusammen . . *S.* IX, 4

POLYDOROS - rhodischer Bildhauer (2.-1. Jh.?) . . . . *S.* 335

POLYEUKTOS - Bildhauer der ersten Hälfte des 3. Jh. Auf Verlangen des Demochares (280) schuf er für die Agora von Athen eine Bronzestatue des Demosthenes, die eine bewunderungswürdige Charakterstudie war . *S.* 247, 248 *Abb.* 370

POLYGNOTOS VON THASOS - aus Thasos gebürtiger Maler, dem später das athenische Bürgerrecht verliehen wurde; tatsächlich hatte er in Athen, etwa zwischen 470 und 440, seine Glanzzeit. Er ist der eigentliche Begründer der klassischen Malerei *S.* 142

POLYHYMNIA - eine der neun Musen: sie inspirierte den Gesang (die Hymnen) zu Ehren der Götter und Helden *S.* 291 *Abb.* 310, 376

POLYKLET - argivischer Bildhauer des 5. Jh. (es gab später einen zweiten Künstler gleichen Namens), hauptsächlich Bronzebildner. Seine wesentliche Bemühung galt der Darstellung der nackten, aufrecht stehenden männlichen Gestalt, wobei er ein auf rechnerischer Grundlage beruhendes Proportionsschema ersann, um die Idealform des menschlichen Körpers zu ermitteln. Die berühmtesten Beispiele für den von ihm aufgestellten ‹Kanon› waren der ‹Doryphoros› und ein ‹Diadumenos› . . . . . *S.* 216, 300

POLYKLETISCH - das Adjektiv bezieht sich im Prinzip auf das Werk oder die Lehre des älteren Polyklet (5. Jh.) und meint dessen Stil und den von ihm geschaffenen ‹Kanon›, d. h. seine Art, der ruhig stehenden Figur Ausgeglichenheit zu verleihen: das ‹Chiasma› oder die Wechselbeziehung zwischen der Haltung des Oberkörpers und der Stellung des Beckens (Schulter hängend über dem Stand-, hochgezogen über dem Spielbein) . . *S.* 210, 216

POLYPHEM - der berühmteste der Kyklopen, ein Sohn des Poseidon. In der ‹Odyssee› wird erzählt, daß er Odysseus und dessen Gefährten in seiner Höhle gefangenhielt, um sie zu verschlingen; den Überlebenden jedoch gelang die Flucht, nachdem sie ihm das einzige Auge ausgestochen hatten. Polyphem ist aber auch durch seine eifersüchtige Liebe zu Galatea bekannt; als die Schöne ihm den Schäfer Akis vorzog, zermalmte er die beiden Liebenden unter einem Felsblock . . *S.* 262

POMPEJI - Stadt in Kampanien am Golf von Neapel. In römischer Zeit erlebte sie einen gewissen Aufschwung als Handels- und Wohngebiet. Ihre reichen Wohnhäuser waren oft mit Gemälden oder Mosaiken nach älteren griechischen Originalen geschmückt. Durch den Vesuvausbruch im Jahre 79 wurde die Stadt verschüttet, aber zugleich ihre Erhaltung gesichert . . *S.* 112, 114, 116, 121, 125, 136, 138, 139, 142, 156, 160, 181, 183, 197, 198, 292, 304 *Abb.* Frontispiz, 114 bis 118, 121, 123-125, 135-142, 144, 145, 147-154, 165-167, 169, 173, 174, 177, 179, 180, 189, 190, 195-206, 208, 328

PONTUS - Königreich im nördlichen Kleinasien, am Pontos Euxeinos (dem Schwarzen Meer) . . . . . . *S.* 333

PORPHYRION - Gigant, der sich während der Gigantomachie in Hera verliebt, weshalb Herakles ihn tötet . . . *Abb.* 287

POSEIDON - einer der höchsten Götter des Olymp, Sohn des Kronos und der Rheia, Bruder des Zeus. Herrscher des Meers und der Gewässer . . . . *S.* 250, 266, 270, 301 *Abb.* 325, 327

PRAENESTE (PALESTRINA) - Stadt in Latium, 37 km südlich von Rom, berühmt wegen ihres Tempels der Fortuna Primigenia und der Terrassenanlagen ihres Heiligtums vom Beginn des 1. Jh. . . . . *S.* 76, 172, 177, 181, 182, 187 *Abb.* 181-186, 188

PRAXITELES - athenischer Bildhauer des 4. Jh., Sohn Kephisodots des Älteren. Er lebte vor allem in Athen, wo er in Bronze und bevorzugt in Marmor arbeitete. Dem Maler Nikias vertraute er die Bemalung seiner Marmorstatuen an. Nach der schriftlichen Überlieferung hat er zahlreiche Kultstatuen und Weihgaben für Athen, Boiotien, Olympia, Mantineia und Kleinasien gearbeitet. Sein berühmtestes Werk wurde die Knidische Aphrodite. Er übte großen Einfluß auf die hellenistische Epoche aus . . . . *S.* 64, 225, 243, 244, 251, 253

PRIAPOS - Sohn des Dionysos und der Aphrodite, Gott der Fruchtbarkeit, sodann auch des Wein- und Gartenbaus. Sein wesentliches Merkmal ist ein übermäßiger, stets aufgerichteter Phallus . . . . . . *S.* 188 *Abb.* 196

PRIENE - antike Stadt in Ionien am Ägäischen Meer. Ihre Ruinen befinden sich etwa 120 km südlich von Izmir . . . . . . *S.* 4, 5, 13, 23 bis 25, 33, 38, 50, 92 *Abb.* 17, 34, 35, 82

PRONAOS - Vorraum des griechischen Tempels, von dem aus man in die Cella eintritt. Er wird von der Verlängerung der Mauern der Cella seitlich begrenzt; in seiner Front pflegen im allgemeinen zwei Säulen ‹in antis› zu stehen . . . . *S.* 5, 7, 10, 13, 27, 36, 37 *Abb.* 4

PROPYLÄEN - monumentaler Eingang, der aus einer Säulenvorhalle und einem Tor besteht. Auch Bezeichnung für den von Mnesikles zwischen 437 und 431 errichteten Torbau auf der Akropolis von Athen . *S.* 6, 21, 69, 86

PROPYLON - Monumentaltor, das den Zugang zu einem umfriedeten Heiligtum gewährt . . . . *S.* 54 56, 72, 74, 79, 80, 81, 86 *Abb.* 55

PROSTYLOS - Säulenfront, die der Vorderseite der Cella oder einem monumentalen Eingang vorgelagert ist. Diese Tempelanlage unterscheidet sich vom Antentempel . *S.* 7, 36, 56, 80, 81

PROTOGENES - berühmter griechischer Maler, Zeitgenosse Alexanders des Großen. Er stammte aus Kleinasien, wirkte vor allem auf Rhodos und wurde vom König Demetrios Poliorketes sehr geschätzt . . *S.* 110

PSEUDODIPTEROS - dipterale Anlage, bei der die innere Säulenreihe fehlt, wodurch sich die umlaufende Säulenhalle verbreitert *S.* 6, 33, 36, 37

PSYCHE (griech. ‹Seele›) - bei Apuleius endet die Geschichte von Psyches Liebe zu Eros nach einer Reihe von Prüfungen und dramatischen Zwischenfällen, die das junge Mädchen zu bestehen hat, mit einer glücklichen Ehe. Man errät, daß dieses Märchen an eine mythisierende Parabel Platons vom Schicksal der erniedrigten Seele anknüpft, die nach vielen Mißgeschicken sich auf immer mit der göttlichen Liebe vereinigt . . . . *S.* 316, 323 *Abb.* 347

PTOLEMAIER - griechische Herrscherdynastie, die nach dem Tode Alexanders des Großen über Ägypten geherrscht hatte. Man nennt sie auch Lagiden nach dem Namen des Vaters des ersten Königs. Der Begründer der Dynastie, Ptolemaios I. Soter, inthronisiert 323, hatte schwere Kämpfe zur Aufrechterhaltung, sodann zur Ausdehnung seiner Macht im östlichen Mittelmeerbereich zu bestehen. Gleichwohl erscheint Ägypten unter dem Nachfolger, Ptolemaios II. Philadelphos (283-245), als das reichste und blühendste der hellenistischen Königreiche; Alexandria ist ein glanzvolles Kunst- und Kulturzentrum . . *S.* 3, 69, 70, 194, 237, 243, 308 *Abb.* 373

PTOLEMAIOS III. EUERGETES (geb. um 284) - König von Ägypten (246-221), Sohn des Ptolemaios II. Philadelphos und der Arsinoë I. Unter ihm befindet sich Ägypten auf dem Höhepunkt seiner Macht, aber der König betreibt eine kostspielige und durch Kriege und Intrigen gegen seine äußeren Feinde gefährliche Politik . . . . *S.* 259

PTOLEMAIOS IV. PHILOPATOR (246-204) - König von Ägypten (221 bis 204), Sohn des Ptolemaios III. Euergetes und der Berenike II. Nach einer anfänglich glanzvollen Regierung (Sieg über Antiochos III. bei Raphia 217) zeichnen sich äußere und innere Schwierigkeiten ab; der Aufstieg Roms bedroht die Geltung Ägyptens *S.* 294

PTOLEMAIOS V. EPIPHANES (geb. 210) - König von Ägypten (203-181), Sohn des Ptolemaios IV. Philopator und der Arsinoë III. Gewaltherrschaft im Innern, wo jegliche Aufstandsbewegung grausam unterdrückt wird. Die unschlüssige, im Endergebnis erfolglose Außenpolitik besiegelt den Untergang der Großmacht Ägypten *S.* 308 *Abb.* 335

PTOLEMAIOS VI. PHILOMETOR - König von Ägypten (181-145), Sohn des Ptolemaios V. Epiphanes und der Kleopatra I. Trotz aller Arten von Bedrängnissen und Kämpfen mit seinem eigenen Bruder arbeitet er an der Wiedererstarkung der Dynastie, sucht das Vertrauen seiner Untertanen zurückzugewinnen und erringt bedeutende militärische Erfolge in Syrien; doch tritt er zu früh von der Bühne ab. Nach ihm gibt es in Ägypten keinen dieses Namens würdigen Herrscher mehr, der Roms Vordringen hätte Einhalt bieten können . . . *S.* 308 *Abb.* 340, 341

PTOLEMAIOS VII. - König von Ägypten (145-116), Sohn des Ptolemaios VI. Philometor und der Kleopatra II. . . *Abb.* 344

PTOLEMAIS - Stadt des kyrenäischen Staatenbundes, 100 km westlich von Kyrene, berühmt wegen ihres Palastes, des sogenannten ‹Palazzo delle colonne› (1. Jh.); heute Tolemaide . *S.* 27

PYKNOSTYLOS - dichte Säulenstellung, bei der das Verhältnis vom Säulenabstand zum Säulendurchmesser nur 1 : 1 1/2 beträgt . . . . . . *S.* 34

PYLADES - Sohn des Strophios, Vetter und Freund des Orestes. Er vermählte sich mit Elektra . . *S.* 197 *Abb.* 203

PYRRHOS (um 318-272) - König von Epirus (295-272), berühmt durch seine Feldzüge gegen Rom, insbesondere durch die Tarent und Großgriechenland gegen das Vordringen Roms geleistete Hilfe . . . . *S.* 3

PYTHEOS - berühmter ionischer Architekt (4. Jh.), der den Athena-Tempel in Priene schuf und an der Errichtung des Maussolleion in Halikarnassos beteiligt war . . . . *S.* 4, 5, 13, 23, 24, 27, 46 *Abb.* 17

PYXIS - zylindrische oder kugelige Dose aus Ton, die mit einem Deckel versehen ist . . . . *S.* 99, 100, 132, 188 *Abb.* 91, 93, 130, 193

R

RANKENORNAMENT - skulpiertes oder gemaltes Ornament aus pflanzlichen Motiven an Friesen, Pfeilern oder Dachgesimsen . . . . *S.* 27, 28, 30, 33, 38, 109

REGULAE - Ausdruck Vitruvs zur Bezeichnung der kleinen Leiste mit hängenden Tropfen am oberen Rand des Architravs, entsprechend dem Triglyphon im dorischen Säulengebälk *S.* 53

RHAMNUS - attische Festung 14 km nordöstlich von Marathon, gegenüber von Euboia, die der Verteidigung der Ostküste diente. Sie ist berühmt wegen ihres Heiligtums und Tempels der Nemesis . . . . *S.* 225

RHEA (RHEIA) - Gemahlin des Kronos, Mutter der Olympier *Abb.* 297

RHENEIA - der Insel Delos benachbarte Kykladeninsel, auf der sich die delischen Nekropolen befanden, weil Begräbnisse auf der Insel des Apollon und der Artemis untersagt waren *S.* 65

RHODISCHES PERISTYL - es wird bei Wohnbauten verwendet und besteht aus einem vierseitigen Säulengang, bei dem die Säulenreihe auf einer Seite höher ist als auf den drei anderen. Diese Anlage findet im allgemeinen bei Prachtbauten Verwendung *S.* 61

S

SIDON (SAIDA) - eine der phoinikischen Städte an der libanesischen Küste, 45 km südlich von Beirut. Ihre Nekropole, die 1855 östlich der Stadt (bei Ayaâ) entdeckt wurde, enthält bemerkenswerte Königsgräber und Sarkophage. Der berühmteste ist der ‹Alexander-Sarkophag› (Museum von Istanbul) . . . .
S. 237 *Abb.* 248-250, 256, 257

SILANION - griechischer Bildhauer des 4. Jh., der Statuen berühmter Zeitgenossen (Platons, des Bildhauers Apollodoros, des Boxers Satyros) oder Größen der Vergangenheit (Sappho, Korinna) sowie Heroenbildnisse (Theseus, Achilleus) schuf. Naturgetreu als Porträtist und gleichermaßen fähig, ein Heldenbild neu erstehen zu lassen wie dem Charakterausdruck gerecht zu werden, hat Silanion, laut Vitruv, auch Regeln zur Proportionslehre aufgestellt . . . .
S. 212, 215 *Abb.* 223-225

SILENE - Name der Satyrn, der Begleiter des Dionysos, wenn sie alt geworden waren . . . .
S. 100, 262 *Abb.* 93, 197, 260, 334

SIZILIEN - Insel im Süden Italiens. Im Altertum von Ioniern und Dorern besiedelt . . . . *S.* 28, 97, 129, 167, 187, 337 *Abb.* 90-93

SKARDANA - Bucht bei der Insel Delos
S. 65

SKOPAS - Architekt und Bildhauer des 4. Jh. aus Paros. Er arbeitete am Tempel von Nemea, dem der Athena Alea in Tegea und am Maussolleion von Halikarnassos, führte eine der reliefierten Säulenbasen am Artemision in Ephesos aus und schuf Götter- und Heroenstatuen: Aphrodite Pandemos, Meleager und andere. Sein Einfluß auf die hellenistische Kunst war bedeutend . . . .
S. 13, 46, 201, 237, 243, 253, 338

SKOTIE - zwischen zwei Rundstäben liegende Hohlkehle, die die attische Basis der ionischen Säule profiliert . .
S. 33, 36

SKYLLA - Nymphe, die von Kirke in ein Seeungetüm verwandelt wurde .
S. 335

SKYPHOS - Trinknapf mit zwei Horizontalhenkeln *S.* 157, 172 *Abb.* 161

SKYROS - Insel der nördlichen Sporaden im Ägäischen Meer, nordöstlich von Euboia . . . .
S. 125 *Abb.* 124, 125, 145

SKYTHEN - altes Steppenvolk, das zu den iranischen Völkergruppen gehörte. Es lebte in Südrußland und war in viele Nomadenstämme aufgeteilt .
S. 262 *Abb.* 283

SMYRNA (IZMIR) - kleinasiatische Hafenstadt, in der Tiefe der Bucht des gleichnamigen Golfs, gut abgeschirmt durch die gegen Chios vorspringende Halbinsel. Die ursprüngliche Anlage, auf eine aiolische, dann ionische Siedlung zurückgehend, lag nach Norden zu, unweit Bayraklı. Im 4. Jh. baute Lysimachos südlich davon, an den Abhängen des Berges Pagos, eine neue Stadt. Ihren Aufschwung verdankte sie der wachsenden Bedeutung des Hafens . . . .
S. 74, 304 *Abb.* 324

SOFA-KAPITELL - längliches Pfeilerkapitell, dessen zentraler Schmuck von zwei Voluten eingefaßt ist, die an die seitlichen Lehnen der Ruhebank gleichen Namens erinnern *S.* 13, 28

SOKRATES (470-399) - Sokrates, aus dem Demos Alopeke, war zunächst Bildhauer und dem Vaterland dienender Bürger, bevor er sein Leben der Philosophie weihte. Trotz der Wirkung seines Denkens und seiner dialektischen Methode auf seine zahlreichen Schüler (deren bedeutendster Platon war) wurde er angeklagt, er habe neue Götter einführen und die Jugend verderben wollen, weshalb er zum Tode verurteilt wurde. Seine Gesichtszüge wurden oft mit denen des Silen verglichen . . . .
S. 212, 316 *Abb.* 222

SOPHILOS - alexandrinischer Mosaizist vom Ende des 3. Jh. *S.* 158 *Abb.* 162

SOPHOKLES (496-406) - Tragiker aus Kolonos bei Athen. Zwanzigmal war er Sieger bei Dichteragonen (468 vor Aischylos). Er schrieb 130 Stücke, von denen sieben Tragödien und ein Satyrspiel erhalten sind . . . . . . *S.* 221

SOSOS - berühmter Mosaizist aus Pergamon, der am Anfang des 2. Jh. arbeitete . . . .
S. 154, 156, 183, 185 *Abb.* 156, 158

SPERLONGA - Dorf zwischen Gaeta und Terracina an der Westküste Mittelitaliens. 1957 wurden dort in der ‹Grotte des Tiberius› bedeutende Fragmente großer Bildwerke entdeckt. Es handelt sich um die Reste zweier Figurengruppen, deren eine die Blendung Polyphems durch Odysseus und seine Gefährten, deren andere den Angriff des Ungeheuers Skylla auf das Schiff des Odysseus darstellt. Ein lateinisches Epigramm schreibt die Ausgestaltung des plastischen Dekors einem gewissen Faustinus zu. Künstlersignaturen auf dem Schiff des Odysseus nennen einen Athanodoros, Sohn des Hagesandros, einen Hagesandros, Sohn des Paionios, und einen Polydoros, Sohn des Polydoros, sämtlich aus Rhodos gebürtig. Paläographisch gehören die Inschriften ins 1. Jh. n. Chr. . . . .
S. 297, 335 *Abb.* 363-365

SPHINX - Fabelwesen mit Löwenkörper und dem Kopf eines Königs als Symbol für den Herrscher in Ägypten
S. 308

STABIAE - Stadt am Golf von Neapel, die beim Ausbruch des Vesuv im Jahr 79 n. Chr. zerstört wurde; heute Castellammare di Stabia . . . . . .
S. 136, 138, 139

STATER - im allgemeinen Bezeichnung für eine Münze, die ein Mehrfaches der Drachme wert ist. In Silber hat sie den Wert von zwei oder vier Drachmen, in Gold zwischen zwanzig und fünfundzwanzig Drachmen, oft sogar mehr . . . . *S.* 210

STELE - schmale, rechteckige Steinplatte, die, mit Reliefs oder Malereien geschmückt, oft auf Gräbern aufgestellt wurde oder als Votiv in Heiligtümern stand . . . . *S.* 27, 97, 100, 105, 118, 129, 130, 172, 175, 225 *Abb.* 99, 100, 126-129, 243, 245

STOA - meist langgestrecktes, schmales Gebäude, das an der Langseite eine offene Säulenhalle besitzt *S.* 4, 17, 39, 56, 74, 83, 86 *Abb.* 16, 34, 75, 85, 86

STOIKER - Anhänger jener philosophischen Lehre, die von Zenon aus Kition (336-264) begründet und in Athen von ihm in der ‹Stoa Poikile› genannten Halle vorgetragen wurde . *S.* 135, 248

STRATONIKEIA IN KARIEN - antike Stadt im Südwesten Kleinasiens, etwa 100 km südlich von Aydin. Mehrere im Seleukidenreich Klein-

asiens gegründete Städte wurden nach Seleukos, nach dessen Frau Stratonike oder nach Antiochos benannt (Seleukeia, Stratonikeia, Antiocheia). Der lokalisierende Zusatz beugt einer gegenseitigen Verwechslung vor . . *S.* 285

STRIGILIS - Schabeisen, das den Athleten dazu diente, die Feuchtigkeit und die Fremdkörper, die sich beim Training in der Palaistra auf der Haut festgesetzt hatten, abzuschaben. Das Gerät war aus Eisen oder Bronze gefertigt und bestand aus einem Griff und einer gebogenen Hohlklinge . . *S.* 218

STYLOBAT - Bezeichnung für die oberste Steinschicht des meist aus drei solcher Schichten bestehenden Unterbaus (‹krepis›) griechischer Tempel. Auf ihr ruhen die Säulen der Peristase *S.* 5, 81

SYMMETRIA - griechisches Wort für die Übereinstimmung der Teile eines Ganzen oder für ein System von Proportionen, wie es die Theoretiker der Bildhauerkunst (oder der Architektur) in den Jahrhunderten der Klassik auszuarbeiten liebten . . . . . . *S.* 216

SYRIEN - von Semiten bewohntes Land in Vorderasien . . . . *S.* 4, 69, 167, 237, 264, 287, 299

SYSTYLOS - Anordnung eines Säulengangs, in dem sich nach Vitruv der Säulenabstand zum unteren Säulendurchmesser wie 2:1 verhält (Säulenabstand: 2 Säulendurchmesser) *S.* 34

T

TAENIA - lateinischer Ausdruck für das schmale Bandgesims, das die Vorderseite des dorischen Architravs nach oben abschließt . . . *S.* 38, 39

TANAGRA - antikes Dorf in Boiotien, 18 km östlich von Theben, berühmt wegen seiner Werkstätten für Tonstatuetten . . . . *S.* 221, 243

TARENT - griechische Stadt in Süditalien an der Nordbucht des gleichnamigen Golfs. Am Ende der klassischen und zu Beginn der hellenistischen Epoche war die Stadt kultureller Mittelpunkt Großgriechenlands *S.* 98, 105 *Abb.* 244, 254

TARQUINIA - etruskische Stadt, die eine bedeutende Malschule besaß, wie die zahlreichen, in den Nekropolen aufgefundenen Wandgemälde aus der Zeit vom 6. bis zum 2. Jh. bezeugen . *S.* 105, 109, 110 *Abb.* 102-104

TAURIS - Gebiet der Barbaren an der Ostküste des Pontos Euxeinos (Schwarzes Meer). Iphigeneia wurde von Artemis dorthin entrückt und fand daselbst ihren Bruder Orestes wieder. Die Gegend entspricht ungefähr der heutigen Krim . . . . *S.* 197 *Abb.* 204

TAZZA FARNESE - großer Cameo in Form einer vertieften Schale, heute im Museo Nazionale in Neapel. An der Außenseite ein Medusenhaupt; innen acht Relieffiguren. Meisterwerk der alexandrinischen Glyptik . . . . . . *S.* 308, 310, 315 *Abb.* 336

TEGEA - bedeutende antike Stadt in Ostarkadien. Dort liegt das Bundesheiligtum der Athena Alea . . . . . *S.* 13, 23 *Abb.* 238

TELEPHIE - Bericht oder Darstellung der Schicksale des Telephos. In der Bildhauerkunst wird dieses Thema auf einem kleinen Fries des Pergamon-Altars behandelt . . . . *S.* 50, 282, 283, 285, 292 *Abb.* 303-305

TELEPHOS - Sohn des Herakles und der Auge, der Tochter des Königs von Tegea. Ausgesetzt auf einem Berg, aber von einer Hirschkuh gesäugt und von Hirten aufgezogen, findet er seine Mutter in Mysien beim König Teuthras wieder, dem er in einem Krieg beisteht. Bei einem Kampf gegen die Griechen, die auf dem Weg nach Troia irrtümlich in Mysien landeten, wurde Telephos von Achilleus verwundet. Die Griechen ziehen sich zurück; aber Telephos kann nur durch die Waffe dessen, der ihn verwundet hat, geheilt werden. Er begibt sich darum nach Aulis, wo die Griechen einen neuen Zug nach Troia vorbereiten, bemächtigt sich des kleinen Orestes und erzwingt mit der Drohung, ihn zu töten, die Heilung durch Achilleus. Hierauf weist er selbst der griechischen Flotte den Weg nach Troia . *S.* 50, 153, 154, 266 *Abb.* 155, 305

TEMENOS - heiliger Bezirk, dessen Grenzen mit Markzeichen oder Einfriedungen angegeben wurden . . . *S.* 21, 79

TENOS - griechische Insel der nördlichen Kykladen . . . . . . *S.* 65

TEOS - antike Stadt an der Westküste Kleinasiens, etwa 40 km südlich von Klazomenai . . . . . . *S.* 23, 24, 37

TETRADRACHME - Vierdrachmenstück . . . . *Abb.* 214, 335, 367-369, 374, 377-379, 382-384

TEUTHRAS - König von Mysien, der Auge aufnahm, sie heiratete und ihren Sohn Telephos adoptierte . *Abb.* 304

THALAMOS - eine Art Kammer innerhalb der Cella der hellenistisch-römischen Tempel Syriens, worin man die Kultstatue der Gottheit barg *S.* 11

THASOS - Insel im Norden des Ägäischen Meers, die am Anfang des 7. Jh. von den Pariern kolonisiert wurde. Im 5. Jh. war sie mit Athen verbündet und wurde später abhängiger Staat im Attischen Seebund bis 411. Trotzdem blieb sie wohlhabend und spielte eine wichtige Rolle im wirtschaftlichen Leben der antiken Welt. Sie war die Heimat des Malers Polygnot . *S.* 244 *Abb.* 262

THEOGONIE - Genealogie der Götter und ihre verwandtschaftlichen Bindungen untereinander. Hesiod behandelte dieses Thema in der zweiten Hälfte des 8. Jh. in einem langen Epos *S.* 270

THEOKRITOS (um 300 - um 260) - in Syrakus geborener Dichter, der in Kos und Alexandria lebte, wo er die Gunst von Ptolemaios II. Philadelphos genoß. Er behandelte in Versdichtungen das ländliche oder städtische, das bukolische oder bürgerliche Volksleben, und seine ‹Idyllen› gehören zu den reizendsten Werken der alexandrinischen Literatur . . . . *S.* 173, 254, 259, 262, 285

THERON (gest. 472) - Tyrann von Agrigent, nach dem ein aus späterer Zeit stammendes Grabmal südlich des Tempelhügels benannt ist . . . . *S.* 53 *Abb.* 50

THESEUS - attischer Heros, Sohn des Poseidon und der Aithra. Er überwand in Kreta den Minotauros, entführte Ariadne, Tochter des Königs Minos, ließ sie aber auf Naxos im Stich, nachdem er den Heimweg nach

Athen angetreten hatte, um von seinem Königreich Besitz zu ergreifen. Später entführte er die noch jugendliche Helena, die zu seiner Gemahlin zu machen ihm jedoch mißglückte . . . *S.* 100, 142 *Abb.* 95, 143, 144

THESSALIEN - die nördlichste Provinz des antiken Griechenland, zwischen Lokris und Aitolien im Süden, Makedonien im Norden, Epirus und Akarnanien im Westen und Südwesten . . . . . *S.* 129 *Abb.* 128

THMUIS - Ruinenhügel im Nildelta, heute Tell ibn es-Salân, etwa 120 km nördlich von Kairo . . . . *Abb.* 162

THOLOS - Monument in Form eines Rundbaus. Die berühmtesten Beispiele bieten die Tholoi im Heiligtum der Athena in Delphi und das Heiligtum des Asklepios in Epidauros. In der Folgezeit Bezeichnung für jedes Bauwerk von vergleichbarem Grundriß, selbst für solche mit stark verkleinerten Ausmaßen . . *S.* 17, 25, 30, 44

THRAKIEN - barbarisches Königreich nördlich der Ägäis; es entspricht teilweise dem heutigen Bulgarien, der europäischen Türkei und der griechischen Provinz Thrakien . *S.* 105, 110

THYMELE - Name der Tholos im Heiligtum des Asklepios in Epidauros, der ihr in neuerer Zeit auf Grund von Bauinschriften gegeben wurde . *S.* 17

TIBERIUS, Tiberius Caesar Augustus (42 v. Chr. - 37 n. Chr.) - römischer Kaiser (14-37), Sohn der Livia und Adoptivsohn des Augustus . *S.* 335

TIMARCHOS - Bruder und Mitarbeiter des Kephisodotos des Jüngeren, Sohns des Praxiteles. Ihr Wirken in den letzten Jahren des 4. Jh. und am Anfang des 3. Jh. ist durch literarische und epigraphische Quellen bezeugt. In Athen signierten sie gemeinsam eine Porträtstatue des Menander . . . . . *S.* 244 *Abb.* 258, 259

TIMOMACHOS VON BYZANZ - die Lebenszeit des letzten großen griechischen Malers fällt in die erste Hälfte des 1. Jh. Die Römer seiner Zeit, allen voran Caesar, wogen seine Bilder mit Gold auf . . . . *S.* 116, 167, 195, 198 *Abb.* 203, 204, 206, 207

TIMOTHEOS - Bildhauer der ersten Hälfte des 4. Jh. Er war vor allem Marmorbildhauer und schuf die Modelle für die Skulpturen des Asklepios-Tempels in Epidauros (außer denen der Giebel) und die Akrotere der Westfassade. Er hatte auch teil an der Ausschmückung des Maussolleion von Halikarnassos . . *S.* 201

TINTORETTO, Jacopo Robusti, genannt (1518-1594) - venezianischer Maler, Schüler Tizians . . . . *S.* 216

TISIKRATES - aus Sikyon stammender Bildhauer des 3. Jh., Schüler des Euthykrates. Er geriet so stark unter den Einfluß der Schule des Lysippos, daß es schwierig gewesen sein muß, einige seiner Statuen von denen des Lysippos zu unterscheiden. Vor allem schuf er ein Porträt des Demetrios Poliorketes *S.* 250 *Abb.* 268

TITANEN - Söhne des Uranos und der Gaia und somit zum Geschlecht der Urgötter gehörend. Nach der Entmannung des Uranos durch Kronos ergriffen sie die Macht. Zeus aber, um Kronos zu stürzten, nahm mit ihnen den Kampf auf, den man Titanomachie nennt . . . . *S.* 270

TITUS, Titus Flavius Vespasianus (39 bis 81 n. Chr.) - römischer Kaiser (79-81 n. Chr.) . . . . *S.* 335

TIVOLI (TIBUR) - kleine italienische Stadt in Latium, auf den Hügeln 30 km östlich von Rom . . . . . . *Abb.* 158, 232, 276

TORRE ANNUNZIATA - Ort am Golf von Neapel, 23 km südlich von Neapel . . . . *Abb.* 263

TORTOSA - spanische Stadt am Delta des Ebro, etwa 70 km südwestlich von Tarragona . . . . *Abb.* 251

TRALLEIS - antike griechische Stadt im Norden Kariens, etwa 50 km ostsüdöstlich von Ephesos. Ihre Ruinen liegen 2 km westlich von Aydin (Türkei) . . . . *S.* 333 *Abb.* 331

TRICLINIUM - römischer Speisesaal, an dessen quadratischem Eßtisch sich an drei Seiten je eine Liegestätte (‹kline›) befand . . . . *S.* 136

TRIGLYPHE - charakteristische Einzelheit der dorischen Ordnung. Sie bildet einen Teil des Frieses und besteht aus drei plastisch vortretenden, vertikalen Stäben, zu denen seitlich Rillen gehören. Nach oben zu werden sie gemeinsam von einem flachen Band begrenzt. Die Triglyphen lösen sich mit den Metopen ab und ergeben so eine fortlaufende Reihe . . . . . *S.* 23, 38-40, 53, 56

TRIPTOLEMOS - griechischer Heros, Sohn des Königs Keleos von Eleusis und der Metaneira. Als Dank für die Gastfreundschaft, die Demeter von dessen Eltern während ihrer langen Suche nach ihrer von Hades geraubten Tochter Kore zuteil geworden war, schenkte sie ihm einige Ähren und einen von geflügelten Drachen gezogenen Wagen, damit er unter den Menschen die Kenntnis des Ackerbaus verbreiten könne. Die Mission des Triptolemos ist auf einem Relief aus Eleusis dargestellt . . . . *S.* 308, 315

TRITON - Sohn des Poseidon; er half den Olympiern im Kampf gegen die Giganten, indem er sie durch furchtbare Töne auf seinem Muschelhorn erschreckte . . . . *Abb.* 299

TROIA - antike Stadt Kleinasiens, in der Nähe des Hellespont (Dardanellen), auf dem Hügel von Hissarlik gelegen. Sie wurde von den vereinigten Achaiern nach einer zehnjährigen Belagerung um 1200 eingenommen. Nachdem sie von H. Schliemann 1871 identifiziert wurde, werden dort bis heute Grabungen unternommen . . . . . *S.* 122, 125, 170

TROMPE-L'ŒIL - illusionistisches Architekturelement von nur dekorativem Wert und ohne Beziehung zur eigentlichen Struktur (z. B. ein scheinbares, nur aufgemaltes Fenster, das keine Öffnung besitzt) . . . . *S.* 66, 134, 142, 167 *Abb.* 142

TYCHE - Göttin des Glücks, halb Vorsehung, halb Macht des Zufalls. Sie bestimmt die Geschicke des einzelnen wie ganzer Städte und Reiche . . *S.* 237, 323 *Abb.* 251

U

UCCELLO, Paolo di Dono, genannt Paolo (1397-1475) - florentinischer Maler, der vor allem große Schlachtenbilder schuf . . . . *S.* 114

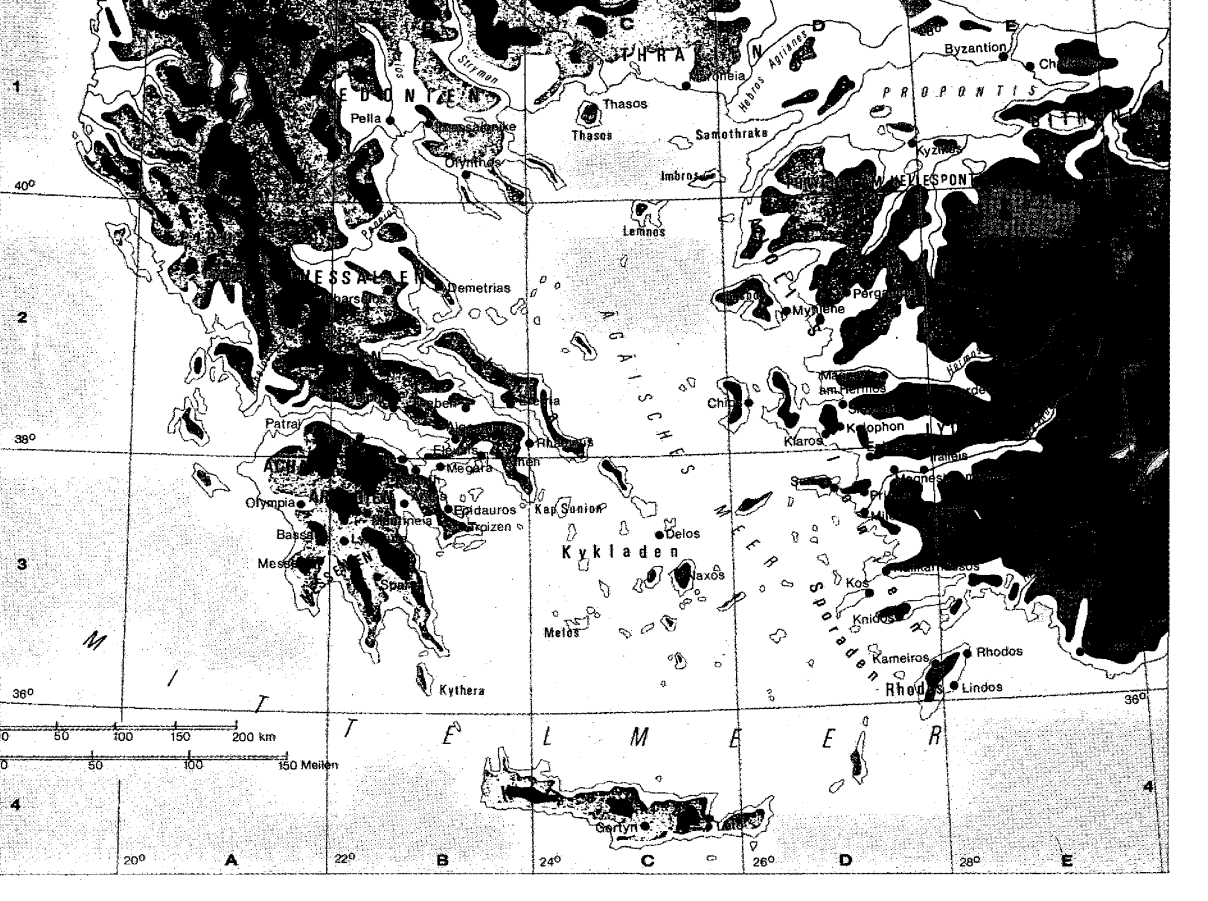
UNTERBAU - s. KREPIS

URBS - die Stadt Rom . . . . . *S.* 112





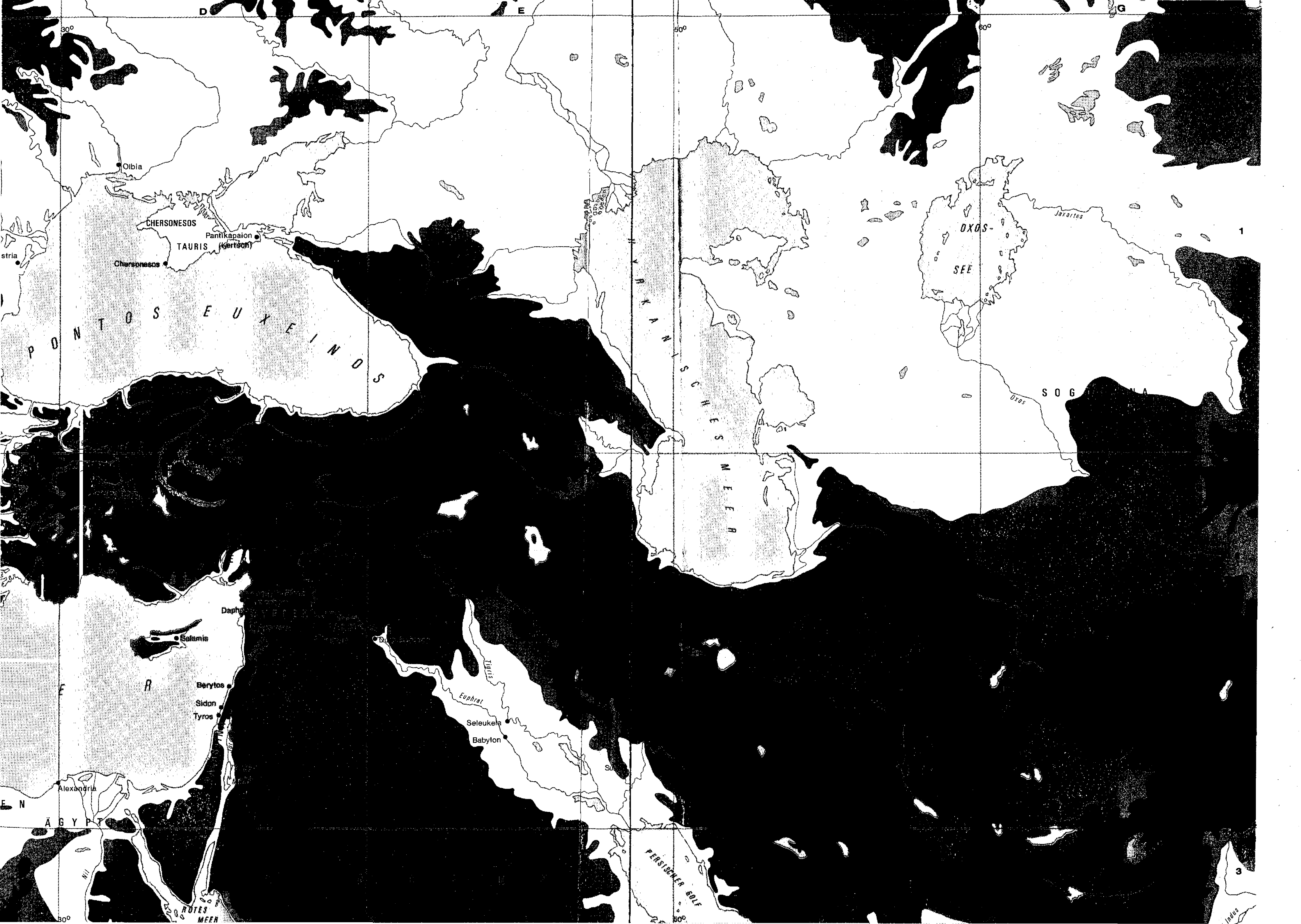
KARTEN



420 - Die Verbreitung der griechischen Kunst in hellenistischer Zeit (Ausschnitt der Gesamtkarte)



421 - Die Verbreitung der griechischen Kunst in hellenistischer Zeit



D
E
G
30°
50°
60°
Olbia
CHERSONESOS
TAURIS
Pantikapaion
(Kertsch)
Chersonesos
PONTOS EUXEINOS
HYRKANISCHES MEER
OXOS-SEE
Jaxartes
Oxos
1
Daphne
Salamis
Berytos
Sidon
Tyros
Tigris
Euphrat
Seleukeia
Babylon
Alexandria
ÄGYPT
Nil
ROTES MEER
PERSISCHER GOLF
Indus
3

DIE VERBREITUNG DER GRIECHISCHEN KUNST IN HELLENISTISCHER ZEIT

Ort	Feld
Agrigent	B 2
Aï Khanoum	G 2
Alalia	A 1
Alexandria	D 2
Antiocheia	D 2
Anzio	B 1
Apameia	D 2
Apollonia	C 2
Aspendos	D 2
Babylon	E 2
Begram	G 2
Berytos	D 2
Centuripe	B 2
Chersonesos	D 1
Daphne	D 2
Dura-Europos	E 2
Elea (Velia)	B 1
Eryx, Mons	B 2
Gela	B 2
Glanum	A 1
Gnathia	B 1
Herculaneum	B 1
Istria	C 1
Karthago	B 2
Kroton	B 2
Kyrene	C 2
Leontinoi	B 2
Leptis Magna	B 2
Lipari	B 2
Lokroi	B 2
Marseille	A 1
Medma	B 2
Megara Hyblaea	B 2
Metapont	B 1
Neapel	B 1
Olbia	D 1
Orvieto	B 1
Paestum	B 1
Palermo	B 2
Palmyra	D 2
Pantikapaion	D 1
Pasargadai	F 2
Persepolis	F 3
Petra	D 2
Pompeji	B 1
Praeneste	B 1
Ptolemaïs	C 2
Rhegion	B 2
Rom	B 1
Sabratha	B 2
Salamis	D 2
Segesta	B 2
Seleukeia	E 2
Seleukeia in Pieria	D 2
Selinunt	B 2
Sidon	D 2
Solunto	B 2
Sperlonga	B 1
Stabiae	B 1
Susa	E 2
Sybaris	B 2
Syrakus	B 2
Tarent	B 1
Tarquinia	B 1
Thurioi	B 2
Tyros	D 2

Die Pläne wurden von Claude Abeille, die Karten von Jacques Person angefertigt.

Deutsche Kartographie: Alfred Beron

DIE GRIECHISCHE KUNST

in 4 Bänden

Band I

DIE GEBURT DER GRIECHISCHEN KUNST

Die Kunst im ägäischen Raum von vorgeschichtlicher Zeit
bis zum Anfang des 6. vorchristlichen Jahrhunderts.
Von Pierre Demargne

Band II

DAS ARCHAISCHE GRIECHENLAND

620 – 480 v. Chr.
Von Jean Charbonneaux, Roland Martin
und François Villard

Band III

DAS KLASSISCHE GRIECHENLAND

480 – 330 v. Chr.
Von Jean Charbonneaux, Roland Martin
und François Villard

Band IV

DAS HELLENISTISCHE GRIECHENLAND

330 – 50 v. Chr.
Von Jean Charbonneaux, Roland Martin
und François Villard

VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN